

Valentina Julieta De Loof



La novela de vanguardia y la deconstrucción del mito de Don Juan en
Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? de Enrique Jardiel Poncela

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2011-2012

Convocatoria de Junio 2012

Tutor: Dr. José Cipriano Paulino Ayuso

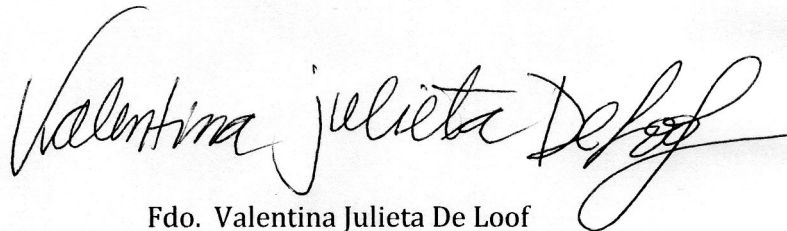
Fecha de defensa; 02/07/2012

Calificación del Tribunal: SOBRESALIENTE (9)

Autorización

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: *La novela de vanguardia y la deconstrucción del mito de Don Juan en Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? de Enrique Jardiel Poncela*, realizado durante el curso académico 2011-2012 bajo la dirección de el Dr. José Cipriano Paulino Ayuso en el Departamento de Filología Española II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

En Mar del Plata, Argentina, a 6 de Noviembre de 2012



Fdo. Valentina Julieta De Loof

La novela de vanguardia y la deconstrucción del mito de Don Juan en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela

Valentina Julieta De Loof

Resumen:

El objetivo de este trabajo ha sido destacar los recursos vanguardistas utilizados en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela y el impacto de estos en la *deconstrucción* de los elementos más representativos del legendario mito de Don Juan. A través de la búsqueda vanguardista de ruptura y libertad de expresión, Jardiel busca superar la famosa crisis de la novela en contra del antiguo modelo decimonónico y propuesta por el filósofo Ortega y Gasset en su ensayo *Ideas sobre la novela*, publicado en 1925. Así, con una narrativa altamente innovadora en sus técnicas y sus temas, el autor presenta a un Don Juan moderno logrando dos objetivos: hacer reír a su público y romper con el antiguo modelo de un mito que ha proliferado en España durante décadas.

Palabras clave:

- Enrique Jardiel Poncela
- Vanguardia
- Vanguardista
- Crisis de la novela
- Siglo XX
- Revista *Ultra*
- *Ismos*
- Don Juan
- donjuanesco
- Ramón Gómez de la Serna

The vanguardist novel and the deconstruction of the myth of Don Juan in *Pero... ¿hubo alguna vez once mil virgenes?* by Enrique Jardiel Poncela

Valentina Julieta De Loof

Synopsis:

The objective of the following research project is to highlight the vanguardist techniques used in the novel *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* by Enrique Jardiel Poncela and the impact of these techniques in the *deconstruction* of the most representative characteristics of the legendary myth of Don Juan. By using the two main vanguardist techniques of rupture and free expression Jardiel attempts to overcome the novel crisis that was taking place at the end of the 19th century and that had been proposed by the philosopher Ortega y Gasset in 1925. With an innovative narrative Jardiel proposes a new and modern

version of Don Juan making his audience laugh and breaking the old model of a myth that had proliferated in Spain during decades.

Keywords:

- **Enrique Jardiel Poncela**
- **Vanguard**
- **Vanguardist**
- **Novel crisis**
- **XX Century**
- *Ultra magazine*
- *Ismos*
- **Don Juan**
- **donjuanesco**
- **Ramón Gomez de la Serna**

A mis padres, Eduardo Omar De Loof y Graciela Alicia Schtremer y a mis hermanos Miranda, Cecilia, Gabriela y Tomás que, con su apoyo, hicieron posible este trabajo.

SUMARIO

	<u>Pág.:</u>
1. Introducción.....	2
2. La renovación en la novela del siglo XX.....	4
2.1. Crisis de la novela y renovación vanguardista.....	4
2.2. La deshumanización del arte en Pedro de Valdivia.....	8
3. Influencias	
3.1. La otra generación del 27 y el cine.....	12
3.2. Ramón Gómez de la Serna.....	16
3.3. Los “Ismos”.....	18
3.4. Revista <i>Ultra</i>	26
3.4.1 Imágenes revista <i>Ultra</i> y novela de vanguardia.....	27
3.4.2 Análisis de imágenes.....	32
4. El humor vanguardista.....	33
4.1. La ironía, la sátira, la parodia, y el absurdo.....	33
4.2. Autor, narrador, lector, y metarrelato en la novela de vanguardia.....	41
5. La deconstrucción del mito de Don Juan.....	46
5.1. Breve revisión del mito de Don Juan.....	46
5.2. El mito de Don Juan en el siglo XX.....	48
5.3. El proceso de deconstrucción del mito a través del arte de vanguardia.....	52
6. Conclusiones.....	63
7. Bibliografía.....	66

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende de llevar a cabo una investigación sobre los recursos vanguardistas utilizados en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela y del impacto de estos en la deconstrucción de los elementos más representativos del personaje mítico de Don Juan.

El punto de partida es el interés por un tema literario escasamente estudiado hasta la fecha: la relación existente entre la renovación de la novelística en contra del antiguo modelo decimonónico, llevada a cabo por Enrique Jardiel Poncela durante los *felices años 20*¹, y el modo en que el autor logra, a través de la renovación artística vanguardista, reactivar el género y desintegrar un mito que ha proliferado durante décadas. Jardiel propone en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* una desmitificación de Don Juan a través del humor y de la parodia que hace reír al público. Surgirá entonces una nueva dimensión del mito. A través de la voluntad vanguardista de transgredir la norma organizativa del texto en la página, las situaciones inverosímiles y los personajes caricaturescos, Jardiel aporta una nueva visión del donjuanismo digna de estudio.

Mi interés por la tercera novela larga de Jardiel, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, escrita durante 1930, surge al notar en esta una narrativa altamente innovadora en sus técnicas y en sus temas. Al consultar las distintas obras del autor, observé en esta novela efectos de tipografía, novedosos títulos, diálogos con el lector, así como también originales juegos de puntos de vista, que al ser acompañados de expresivos dibujos, no escapan a la primordial búsqueda vanguardista de ruptura y libertad de expresión.

Por otra parte, me interesó el año en el que la novela fue publicada. Jardiel Poncela, al igual que la gran mayoría de sus coetáneos, se dedicó a crear en sus novelas personajes deshumanizados, que interactuaban en un entorno humorístico altamente caracterizado por las corrientes de los distintos *ismos* que tenían lugar en esos años. En mi trabajo de búsqueda advertí que ya una década antes, entre 1921 y 1922, aparece la revista *Ultra*, que acogería solo lo novedoso y surgiría como un espacio de síntesis de todas las estéticas vanguardistas². Uno de los principales colaboradores de esta revista fue

¹ José Ortega y Gasset explica en su ensayo titulado *Ideas sobre el teatro y la novela* publicado en 1925 la llamada “crisis de la novela.” El pensador español realiza un intento por aclarar el agotamiento del género y se centra en la dificultad de encontrar temas de mejor calidad, más insólitos y novedosos. Según el filósofo, los antiguos modelos decimonónicos ya no tenían lugar en la sociedad europea de *los felices años 20* (pág. 18).

²La revista *Ultra* fue publicada por primera vez el 27 de enero de 1921 por un grupo de ultraístas. Sus principales colaboradores fueron: José Rivas Panédas, Pedro Gráficas, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego,

Ramón Gómez de la Serna, introductor en España del cubismo, el futurismo y el dadaísmo, y que ejerció sobre Jardiel una gran influencia tanto en lo personal, como en lo literario³. En este trabajo pretendo observar el modo en el que se desarrolla el humor de la nueva estética vanguardista; la plasticidad de la página, el nuevo arte jovial y anti sentimental, y el gesto transgresor del autor, que se refleja en la novela que Jardiel escribirá varios años más tarde.

A su vez, los años 20 en España constituyeron una época de gran permisividad en las relaciones sexuales hombre-mujer, dando entrada y produciendo un gran auge de la literatura erótica. El género galante, de gran popularidad, alternaba entre la audacia y la exploración psicológica de las pasiones sentimentales. Algunos de sus máximos representantes son Pedro Mata (1875-1946), Eduardo Zamacois (1876-1972) y Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940) (Alemany, 46). En su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Jardiel realizará una ridiculización de las novelas eróticas frecuentes durante la década anterior⁴. Esto último indica la importancia que la sociedad comenzó a otorgar a la denuncia de las ideas falsas encontradas en el género erótico y la aceptación de nuevos personajes marcados por una alteración grotesca, que logran distanciarse del lector por sus acciones ridículas. Tal y como aquel que nos revelará Jardiel a través de Pedro de Valdiva, un Don Juan moderado y caricaturesco.

Los nuevos personajes, que surgen de la renovación novelística que deseaba combatir la decadencia en la que se encontraba el género narrativo a finales del siglo XIX, se caracterizan por romper su lazo sentimental con el lector, sustituyéndolo por la risa que generan sus acciones y sus personalidades deshumanizadas, que poco tienen que ver con la realidad. Pretendo en este trabajo analizar la relación que existe entre aquellos personajes deshumanizados por Jardiel Poncela en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y cómo estos son cuidadosamente utilizados por el autor dentro de su obra para realizar la deconstrucción del personaje mítico de Don Juan.

Estos planteamientos han dirigido la metodología de mi estudio, que estará

Ramón Gómez de Serna y Rafael Cansinos Assens, entre otros. Por su presentación y formato se constituyó desde sus inicios como la revista más cercana a las publicaciones futuristas y dadaístas. Sarmiento, José Antonio, “*Ultra*, centro de las primeras vanguardias,” *Ultra*, núm. 1, s.p. (1921).

³ Jardiel Poncela acudía a las tertulias del café Pombo en Madrid, donde Ramón Gómez de la Serna, maestro en España de vanguardias, hablaba de incluir en sus textos técnicas gráficas y de cine (Conde Guerri, *La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela*, pág. 79).

⁴ En el prólogo “8. 986 palabras a manera de prólogo”, de *Amor se escribe sin hache*, novela publicada en 1929, Jardiel anuncia a sus lectores que su novela surge para combatir el género erótico ya que “las novelas “de amor” en serio sólo pueden combatirse con novelas “de amor” en broma y en consecuencia “Hay que reírse de las novelas “de amor” al uso. (Jardiel Poncela, *Obras Completas*, Vol.1, Pág. 98).

compuesta de dos partes primordiales: la primera estará destinada al estudio de la renovación vanguardista de temas, personajes y estéticas en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela y, la segunda, a la deconstrucción del mito de Don Juan.

He considerado necesario observar cómo las características identificadoras de los movimientos vanguardistas en España durante los años 20 se ven reflejadas en la novelística de Jardiel Poncela, a fin de proporcionar al lector el marco estético que define *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* como un texto de ruptura. A lo largo del trabajo, observaremos cómo la renovación de la novelística y la estética moderna introducen en la sociedad contemporánea de Jardiel un nuevo concepto del humor: el humor vanguardista de la *sin razón*. Este último constituye un humor que se distancia cada vez más de las enseñanzas morales y éticas propuestas por el género novelístico hasta finales del siglo XIX y que propone, al mismo tiempo, argumentos absurdos, personajes deshumanizados, y una nueva organización tipográfica de la página.

En el desarrollo del análisis de los elementos renovadores en la novela de Jardiel he centrado mi atención en el nuevo tipo de narrador propuesto durante la década de renovación de los *felices años 20* -la descomposición del relato, los personajes distanciados del lector y carentes de sentimientos, la unión de la imagen y la palabra- y, sobre todo, la experimentación y el humor gráfico, que hacen de la novela que estudio una obra ciertamente innovadora y original.

La segunda parte del trabajo: “La deconstrucción del mito de Don Juan,” trata la forma en que Jardiel, -que define a su novela como “la novela del donjuanismo moderno”⁵- arremete contra los elementos más representativos del personaje mítico de Don Juan, a través de la utilización de elementos vanguardistas. Este segundo capítulo se centra en analizar cómo los recursos estilísticos y estéticos innovadores de Jardiel, junto a su afán por distanciar a sus lectores de la ficción que presenta en sus novelas, logran la deconstrucción humorística y original de la figura del antiguo seductor presentado por Tirso de Molina, quebrando el encantamiento que el mito ha producido durante décadas.

2. LA RENOVACIÓN EN LA NOVELA DEL SIGLO XX

⁵ Jardiel subtitula su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*: “Novela del donJuanismo moderno” en una aparente búsqueda de llevar a la actualidad un mito literario innumerablemente recreado y que sufría una gran reactivación en el momento en el que redacta su novela. Algunas adaptaciones de la época son *Las canas de Don Juan* de Juan Ignacio Luca de Tena (estrenada en 1925), *Las Galas del difunto* de Valle-Inclán en 1926, y *Juan de Maraña*, de Manuel y Antonio Machado (estrenada en 1927).

2.1. Crisis de la novela y renovación Vanguardista

La crisis de la novela vivida a finales del siglo XIX en España fue provocada por una necesidad de renovación ante la estética realista-naturalista. Durante mucho tiempo estas novelas resultaron interesantes por la novedad de sus temas, pero al entrar en la modernidad del siglo XX, y con el nuevo público exigente que esto había supuesto, las novelas antiguas o “clásicas” derivaron en el aburrimiento de sus lectores. Sobre esto han hablado muchos ensayistas, como el filósofo José Ortega y Gasset, que en 1925 afirmó lo siguiente:

En este sentido solo me atrevería a decir que solo es novelista quien posee el don de olvidarse de él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea el todo lo “realista” que quiera, es decir, que su microcosmos novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos nada de lo real que quedo extramuros. [...] El novelista ha de intentar por el contrario, anesthesiarnos para la realidad, dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual. (1982, 46)

Según lo explicado por el filósofo Ortega y Gasset, el novelista que se adentra en el siglo XX debe capturar al lector de forma tal que este no se encuentre en contacto con el mundo exterior en el que habita. La trama de la novela no debe incluir elementos de la realidad, sino muy al contrario, debe poseer cierto hermetismo, haciendo a quien la lee apasionarse por un mundo imaginario y concreto.

No debemos olvidarnos de que el siglo XIX estuvo marcadamente caracterizado por un sentimiento progresista ante el mundo, donde la sociedad confiaba en la explicación científica de las cosas y en la racionalidad del ser humano. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, fenómenos históricos como la Primera Guerra Mundial que tuvo lugar en 1914, transformaron la sociedad de este nuevo siglo. Esta última se diferenció de la del siglo anterior por un intento de distanciamiento de lo racional y científico, y un acercamiento hacia nuevas tendencias literarias que envolvieran la complejidad y lo ilógico en sus tramas y personajes.

La nueva novela del siglo XX propone romper con el antiguo modelo poco verosímil y la simplicidad psicológica que ofrecían las novelas de folletín o el melodrama. La antigua estructura novelística de introducción, nudo y desenlace, al igual que la pura narración o extensa y detallada presentación de los personajes, ya no tienen cabida para los lectores de este siglo. Por el contrario, la crisis de la novela experimentada a finales del siglo XIX, se debe precisamente a una necesidad de descubrir a los

personajes por medios propios, sentirlos cercanos y vivir con ellos su historia.

Así como lo señala el filósofo Ortega y Gasset: “El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos a lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos” (1982, 20). Podemos notar a través de la lectura de estas últimas palabras la importancia que comienza a cobrar la presencia, contemplación y entendimiento de los personajes en la novelística del siglo XX. El nuevo público de lectores de los *felices años 20*, cansados ya de antiguos modelos decimonónicos, busca subvertir la antigua narración de temas -en la que se *habla* extensamente de un personaje desarrollando una acción-, para reemplazarlo por el *entendimiento* de este personaje y la contemplación de su propio mundo.

Otro aspecto de la novela que ciertamente comienza a cambiar en el siglo XX es su *estética*. No debemos olvidarnos de que es precisamente a fines del siglo XIX cuando comienza a desarrollarse el movimiento impresionista caracterizado principalmente por la impresión visual, lograda a través de la plasmación de luz sobre los objetos pintados. Este movimiento que ve sus inicios ya en la segunda mitad del siglo XIX es considerado clave en el desarrollo del arte posterior posimpresionista y vanguardista.

Ortega y Gasset reflexiona sobre esto a través del siguiente ejemplo:

Si en una novela leo: “Pedro era atrabiliario”, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es precisamente lo contrario: que el me de los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario. En suma ha de hacer como el pintor impresionista, que sitúa en el lienzo los ingredientes necesarios para que yo vea una manzana, dejándome a mí el cuidado de dar a ese material su última perfección. (1982, 22)

A la vez, no debemos olvidarnos de que es en la primera década del siglo XX cuando la innovación artística vanguardista comienza a sustituir los viejos modelos decimonónicos en teatro, cine y literatura. Surgirán así los distintos *ismos* (futurismo, dadaísmo cubismo, ultraísmo, surrealismo, etc.) que, como comenta Renato Poggioli en su libro, *Teoría del arte de vanguardia*, propondrán la libertad individual, la innovación y la sustitución de lo sentimental por el humor y la alegría. Según el crítico italiano, que dedica un extenso capítulo al humorismo en las vanguardias, el humor es una de las condiciones de la nueva estética. El humor grotesco o absurdo es adoptado por las corrientes literarias vanguardistas, utilizando el juego de palabras “nonsense” y varias caricaturas como recurso paródico (1964, 151).

Por otra parte, Paul Ilie recoge en su capítulo sobre el “Futurismo” en *Documents*

of the *Hispanics Vanguard* las palabras de Isaac del Vando-Villar, que escribió en la revista *Grecia* en el mes de mayo de 1919, lo siguiente:

Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de GRECIA sin querer molestar a los fracasados novecientos [...]. Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo que perseguimos. (1969, 119)

Paul Ilie recoge además las palabras de Gabriel Alomar, relacionado con el movimiento artístico modernista catalán del siglo XX, que a inicios de 1907 sentencia:

Y como el sentimiento estético es ya, por sí solo, una gran síntesis, su perfeccionamiento aportará el del alma en su totalidad [...]. Recobremos el don de reír y el de sonreír, el don de la provocación y el don de la ironía, que el eco de nuestras risas estremecerá las acrópolis viejas y hará vacilar los ídolos" [...] (1969, 60)

Por su parte Francisco Pérez Martínez, más conocido como Umbral Ramón explica que las vanguardias han actuado como una revolución optimista, haciendo frente al pesimismo del realismo burgués (1996, 48).

Según lo establecido por los estudiosos de los movimientos vanguardistas, la nueva narrativa y el arte del siglo XX experimentarán una transformación forjada principalmente por una nueva estética que tendrá como objetivo realzar el optimismo y la alegría, en un intento incansable de arremeter contra el sentimentalismo del arte decimonónico. La risa a través del arte ilógico y de ruptura, junto con la innovación de la estructura del relato y su gran contenido irónico formarán parte de la renovación artística y novelística del siglo XX.

El mensaje de Ortega y Gasset y aquel de los estudiosos de vanguardia es claro: los autores de las novelas modernas deberán volver sus ideas ahora hacia un nuevo estilo en su narrativa, empapándola de diversos ámbitos del arte. La trama de la novela no debe centrarse ahora en la pura narración, sino que es una invitación a entrar en la vida de sus personajes y contemplarla, como aquel que observa los diferentes aspectos de un cuadro. Los distintos *ismos* se harán notar no solo en la estética pictórica, sino también en la estética del género novelístico, específicamente en la novela Vanguardista.

Como veremos a continuación, la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela, que tomaremos como eje en nuestro estudio, muestra en su narrativa innovadoras técnicas y temas que la definen como una auténtica novela de vanguardia. Una década más tarde de aquellos *felices años 20* y en un intento

de recuperar aún más el género novelístico, Jardiel plasmó en su texto el conjunto de los *ismos* tan característicos de las corrientes vanguardistas. Es en esta, su tercera novela larga, escrita durante 1930, en la que encontramos técnicas cubistas, futuristas, dadaístas, etc. que atrapan al lector y lo sumergen en el mundo de Pedro de Valdivia, un Don Juan moderno, protagonista principal de esta novela.

Además de mostrar una gran renovación en sus efectos de tipografía, técnicas gráficas y expresivos dibujos, que merecen atención aparte y que estudiaremos más adelante en nuestro trabajo, Jardiel desintegra el texto, entremezclándolo con imágenes originales, títulos cuidadosamente encuadrados y, revela a sus personajes como seres absurdos que realizan las acciones más inimaginables. En esta novela en particular, no es únicamente la utilización de técnicas vanguardistas lo que revivifica las innovaciones jardielescas, sino que es el modo en el que el autor hace uso del humor absurdo e irónico vanguardista a través de elementos caricaturescos y del uso de imágenes en forma de *rompecabezas* para desintegrar un mito legendario.

El humor es, ciertamente, una de las características centrales de la nueva estética pero, al parecer, la ironía cobra un papel central en este nuevo tipo de humor. Es precisamente a través de la ironía cuando los artistas vanguardistas generaron la risa en su público, y es precisamente a través de esta ironía, cuando Jardiel logra convertir a sus personajes en objetos cómicos dentro de su novela.

2.2. La deshumanización del arte en Pedro de Valdivia

¿Cómo crea el arte joven un efecto de comicidad e ironía en contraposición al antiguo sentimiento romántico decimonónico? ¿Utiliza Jardiel técnicas vanguardistas para generar un efecto irónico en su nueva dimensión del mito de Don Juan? Para adentrarnos en este terreno comenzaremos citando una vez más al gran filósofo Ortega y Gasset que respecto a esto, en su popular ensayo *La deshumanización del arte*, publicado en 1925 sentenció:

La gente nueva ha declarado “tabú” toda injerencia de lo humano en el arte. Ahora bien: lo humano, el repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual, posee una jerarquía de tres rangos. Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin, las cosas inorgánicas. Pues bien: el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven. (2009, 94)

Según lo establecido por Ortega y Gasset, existe un distanciamiento entre lo sentimental y el arte. El objeto debe separarse de aquel que lo contempla, permitiéndole a este observarlo y deleitarse con su estética. El arte vanguardista se caracterizara entonces por anular las emociones, a no ser que estas últimas sean claramente estéticas. Respecto a esto último el filósofo aclararía:

El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía a la sonrisa. [...] El placer estético tiene que ser un placer inteligente. (2009, 95)

Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aun: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética. (2009, 75)

[...] para que podamos ver algo, para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos, es menester separarlo de nosotros y que deje de ser parte de nuestro ser. (2009, 82)

Como podemos apreciar, el arte joven busca el humor a través de la anulación de aquellas características humanas que el observador pueda encontrar en el objeto observado, ya sea este de carácter pictórico o un personaje. Así como es establecido por Ortega “el gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía a la sonrisa”, es decir, que si un individuo que contempla un objeto se halla vinculado a este por su belleza o establece una conexión psíquica con él, entonces no será capaz de apreciarlo “humorísticamente”. Según el arte joven, para que realmente ocurra el arte humorístico, se requiere una deshumanización del objeto. Esto se logra a través de un distanciamiento que tiene como fin separar el objeto como parte de nuestro ser. Los sentimientos, las emociones y la intimidad sentimental solo obstruyen la capacidad de la risa. Por tanto, para que un objeto llegue a su destinatario como algo realmente cómico, este último debe presentarse como anti sentimental y carente de rasgos humanos con los que su público pueda llegar a identificarse.

En el caso de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* por ejemplo, Jardiel Poncela nos presenta a Pedro de Valdivia, que es un Don Juan que ha tenido un número total de amantes que llega a las 37.088, número que dentro de los parámetros de la “vida real” a ningún hombre le parecería posible alcanzar. Encontramos aquí el primer signo de deshumanización del arte joven del que nos habla Ortega, plasmado en la novela de Jardiel. Al leer el número de mujeres que han pasado por la vida de Pedro como amantes, el lector logra percibirlo como un donjuán pero, sin duda, un donjuán que no puede ser concebido como ser humano.

Aunque Pedro de Valdivia sea desde un principio presentado en la novela con todas las características donjuanescas: joven, adinerado y audaz, el personaje es a menudo deshumanizado por el autor, que lo describe como una copia caricaturesca de su tío Félix de Valdivia. Al comenzar la novela nos ponemos al tanto de la vida de Pedro, ya que la primera parte de la misma se encuentra constituida por una especie de “memoria” donde se nos informa del nacimiento, infancia y adolescencia del personaje. Sin embargo, es en la segunda parte de la novela y, en el capítulo titulado “Pedro declara querer ser un sinvergüenza”, donde comienza sin lugar a dudas la verdadera deshumanización de Pedro. Este será, como veremos, una “marioneta” en manos de su tío, que lo entrenará para convertirlo en un auténtico “sinvergüenza”.

Es en los inicios de la segunda parte de la novela donde Pedro pasa de ser un ser humano a ser un personaje frívolo y carente de sentimientos. Pedro acude a su tío Félix de Valdivia, que se había dedicado a la profesión de ser un “sinvergüenza” desde el fallecimiento de su ex esposa y que, afortunadamente, desea entrenar a Pedro para convertirlo en un ser sin ningún tipo de vergüenza o sentimientos. Desde este preciso momento, el lector comienza a contemplar un mundo totalmente irreal, donde el tío del personaje realiza una preparación teórica de cinco años, para luego alcanzar la práctica que consiste en un viaje alrededor de Europa. Para comenzar el entrenamiento de su sobrino, Félix formula un tratado titulado “tratado teórico del sinvergüenza” (2009, 215), lo que aumenta para el lector aún más la percepción de lo irreal e ilógico dentro de la novela. No debemos olvidarnos de que, como ya lo anunciaba Ortega: “El placer estético tiene que ser un placer inteligente” y, esto es ciertamente lo que intenta lograr Jardiel en su novela vanguardista del donjuanismo. Al deshumanizar al personaje de Pedro y exponer el inminente deseo de este de dejar atrás quién es realmente para convertirse en una copia de alguien más, Jardiel logra convertirlo ya en un objeto y distanciarlo del lector. Los lectores dejan de ver a Pedro como aquel niño de una infancia feliz y carácter sensible que fue primeramente descrito al comienzo de la novela, para pasar a verlo ahora como una nueva creación puramente artística, una verdadera marioneta y objeto estético de su tío Félix. Lo sentimental hacia el personaje pasa en ese momento a un segundo plano y el lector puede darse cuenta de que se encuentra ante el verdadero “mundo al revés” y, reírse irónicamente de aquellos personajes que lo habitan.

No es solo a través del efecto de acumulación o de la creación de personajes carentes de ningún tipo de sentimientos cuando Jardiel logra la deshumanización de los

personajes en su novela. El autor los presenta como personajes ajenos a la realidad, sin ningún tipo de preocupaciones sociales o políticas, provocando que el lector sienta un gran alejamiento de estos. En los subcapítulos nueve y diez de la segunda parte de la novela titulados: “Se cierran las cartas con el lacre del donjuanismo” y “En donde el pintor visita, al fin, el famoso archivo” aprendemos cómo Pedro mantiene una oficina con más de cinco secretarías que tienen como deber responder por él a todas aquellas mujeres que le envían correspondencia amorosa. Los modelos de las cartas a enviar, ya predeterminados, incluyen “de fatiga”, “científicas” y hasta “idiotas” (2009, 317). Por otra parte, el subcapítulo que habla de los archivos que mantiene Pedro de Valdivia de cada una de sus 36.857 amantes hasta ese momento conquistadas y, que incluye un número de expediente, nombre, edad y situación de la conquista, también pone al descubierto la personalidad absurda y grotesca del personaje, que se muestra totalmente frívolo ante las relaciones sentimentales. Esta presentación de los personajes por parte del autor, que los sumerge en una realidad ficcional aparte y los hace ajenos al mundo real de los lectores, contribuye aún más al distanciamiento personaje-lector, causando automáticamente la risa irónica de este último.

Otra forma de deshumanización que encontramos en la novela de Jardiel se produce a través de la descripción detallada de sus personajes, a los que describe como verdaderos maniqués, caricaturas y hasta objetos pictóricos. Así, al describir por primera vez a Vivola Adamant, que constituye otro personaje central en nuestra novela, del que Pedro se enamorara perdidamente, el autor escribe:

Clase de Belleza: La frente, amplísima, bajo la que indudablemente bullía un cerebro en continua efervescencia; los ojos de un azul turbio de agua de lago removida con un palito y sobre los cuales dos cejas, que ascendían ligeramente hacia las sienes, le daban un aire de Mefistófeles de ópera. La boca, roja, encendida, ardorosa y fatigada, como de haber besado mucho y de haber mentido otro tanto. La garganta, henchida. Los hombros, perfectamente redondos. Los senos, turbulentos. (2009, 137)

Esta descripción de Vivola es similar a la de un maniquí. Este personaje femenino tan central en la novela no parece tener características humanas y es más bien presentada por el autor como una mujer plástica, de esas que uno puede llegar a encontrar detrás de un escaparate, luciendo ropa a la venta. La descripción de los “labios rojos”, “la frente amplísima”, los ojos “azul turbio de agua de lago” y los “senos turbulentos” realiza un efecto de acumulación altamente cómico y, la muestran ante el lector como un personaje mecánico más que humano.

Otro de los personajes que Jardiel describirá como una verdadera marioneta o caricatura será Pedro de Valdivia, que durante una escena se ve desesperado ante el inminente rechazo de Vivola Adamant. Ciertamente, es en este capítulo donde nos encontramos con un Don Juan totalmente vanguardista y fuera de lo común. Así lo describe el autor durante este insólito episodio:

Pedro quedo en medio del salón, con el *frac* arrugado y manchado; mirando -sin ver- a su alrededor; no comprendiendo cuánto y por qué y de qué manera había llegado hasta allí, con el semblante lívido de lágrimas, la nariz roja, el pelo caído en greñas sobre la frente, borracho de vino de aturdimiento, loco de la locura de lo inexplicable, tambaleante, convulso y deslumbrado. Estaba tan trágico, estúpidamente trágico, que no podía estar más rabiosamente cómico. (2009, 429)

Esta descripción de Pedro es la de una verdadera marioneta. La “nariz roja”, el “frac arrugado” y las “greñas sobre la frente” lo caricaturizan completamente para transformarlo en un objeto indiscutiblemente cómico. A su vez, Jardiel hace transcurrir esta escena en medio de un restaurante con cientos de comensales, que se sitúan alrededor de los personajes. Esto último tiene un significativo efecto en el lector, que sin lugar a dudas, se siente miembro de la situación que no hace más que recordarle a una obra teatral paródica.

Al levantarse del suelo, Pedro se dará cuenta de su ridícula “performance”:

Para aquella asamblea rutilante –en el optimismo de una digestión que comenzaba-, Pedro y Vivola seguían sin ser una mujer y un hombre: eran, ahora más que nunca, un buen número de modernos excéntricos de *music-hall*, que habían debutado ese día y que remataban admirablemente una original pantomima iniciada una hora antes [...] Pedro seguía de pie en medio del salón, todavía aturdido, todavía convulso y deslumbrado. Y nuevos aplausos aleteaban alrededor de aquel Valdivia que acababa de dejar de serlo para siempre. (2009, 429-430)

Así como lo establece el propio narrador, Pedro y Vivola ya no eran una “mujer y un hombre” sino que eran ahora una especie de bailarines, moviéndose con gestos, expresiones y movimientos corporales similares a los de un “burlesque musical” tan popular en el siglo XX. Sin lugar a dudas y, como observaremos más adelante al adentrarnos en la desmitificación de Don Juan, la deshumanización de Pedro brinda una percepción distinta del personaje donjuanesco conocido hasta entonces. Así como lo anunciaba ya Ortega en 1925: “Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven” (2009, 94) y Jardiel, como ya lo hemos comprobado, no quedará excluido de aquellos escritores que con ironía y sarcasmo transforman a sus personajes en objetos estéticos que solo causan risas.

3. INFLUENCIAS

3.1. La otra generación del 27 y el cine

Resulta casi imposible negar la influencia de las artes plásticas del arte joven en la narrativa de Enrique Jardiel Poncela. Sin embargo, no debemos olvidarnos de que ante todo Jardiel Poncela es un humorista y de que, a partir de 1922, comienza a colaborar en la revista *Buen Humor* en la que encontró a Miguel Mihura, José López Rubio y, principalmente, a Ramón Gómez de la Serna. (Molins: 2002, 36). Antes de avanzar aún más en nuestro estudio, es importante situar primero a Jardiel en aquello que se denominará la “otra generación del 27”.

El buen investigador debe de ser escéptico y realizar una búsqueda rigurosa exigiendo una evidencia objetiva para lograr sus propias conclusiones. Es por esta razón por la que abordaremos la pertenencia de Jardiel Poncela a la llamada “otra generación del 27” a través del estudio de un recurso elemental: el epistolario que recoge las cartas entre Jardiel Poncela y José López Rubio, editadas gracias al Centro de Documentación Teatral de Madrid.

En su discurso en la Real Academia Española de la Lengua leído el día 5 de junio de 1983 titulado, precisamente, “La otra generación del 27”, el humorista José López Rubio pronunció las siguientes palabras:

Hace ya algún tiempo, mi admirado y querido Pedro Laín Entralgo, desde ahora mi ilustre Director, publicó en un semanario estas líneas: “Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra generación del 27, la de los “renovadores” –los creadores más bien–, del humor contemporáneo”. Y a renglón seguido, citó cinco nombres que van a sonar esta tarde, juntos, con inevitable insistencia. Son los de Antonio de Lara “Tono”, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y –perdón– José López Rubio. Se preguntaba entonces el maestro Laín si existe un nexo generacional entre los poetas y los humoristas. Y, si realmente existe, cuál es. Postpone la respuesta “para otro día”. Otro día que no se ha cumplido por infortunio. (López Rubio: 2003, 42)

Las palabras de López Rubio dejan clara la pertenencia de Jardiel a un grupo literario formado por nombres que no se encuentran entre los incluidos en la conocida “Generación del 27” pero, cuyos miembros comparten con esta última las características estéticas de escritores y poetas que se iniciaron en la literatura en la década de los años 20. Como todos sabemos, la Generación del 27 incluye a García Lorca, Aleixandre, Dámaso Alonso, Cernuda, Alberti, Salinas y Guillén, entre otros. Sin embargo, una vez más, queda demostrado que la tendencia a establecer generaciones literarias institucionalizadas no deja muchas veces espacio para otros escritores que muestran

también en su obra las corrientes estéticas de determinadas épocas.

Luis Alemany habla sobre esto en su “introducción” a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y explica que la década de los años 20 supuso en España la recepción de los movimientos vanguardistas y el descubrimiento del absurdo, proponiendo un nuevo entendimiento del humor literario, que escapaba al antiguo carácter moralizante de los géneros clásicos (sátira, sarcasmo, ironía, etc.) (2009, 33). Al igual que López Rubio, Alemany afirma:

Existe un grupo de escritores, en el que pudiéramos situar a Jardiel, que adopta este nuevo humor como vehículo expresivo, y cuyos nombres más significativos serían: “Tono” (Antonio Lara, 1896-1978), Esdgar Neville (1898-1967), José López Rubio (1903), y Miguel Mihura (1905-1977). Todos ellos participan aparte de la proximidad, coetaneidad, de una serie de características comunes que los agrupan: todos ellos practican humor de vanguardia, todos ellos escriben teatro continuadamente, todos ellos acceden al naciente mundo cinematográfico [...] lo suficiente como para que a su través pueda hablarse de un grupo generacional definido [...]. (2009, 32)

Es precisamente en el epistolario inédito donde podemos apreciar las características recién mencionadas a través de las cartas escritas entre los miembros del grupo. Las primeras cartas que encontramos entre López Rubio y Jardiel corresponden a su estancia en España entre sus dos viajes a Hollywood (agosto, 1932 - abril, 1933) y su regreso allí, contratado de nuevo (julio 1934 – abril 1935). La mayoría de las cartas revelan la amistad entre los miembros del grupo. Así leemos una carta escrita por Jardiel a López Rubio en otoño de 1929: “Pepe: ¿Te acuerdas de nuestros días de caza y aventuras en América? Pues ahí va *eso* para que calces una mesa.” (2003, 171). Será un año después, en 1930 cuando López Rubio, ya instalado en Hollywood, invita a Jardiel a acompañarlo a Estados Unidos. El film necesitaba otro guionista y López Rubio recomendaría a Jardiel, que aceptaría la propuesta de trabajo.

Una de las revelaciones más importantes sobre Jardiel que se leen en las cartas de este epistolario es la importancia del cine y la influencia de sus técnicas en las posteriores novelas escritas por el autor. Primero, Jardiel escribe a López Rubio y trata sobre la popularidad del cine en España en una carta fechada el día 23 de Junio de 1933:

Al volver a Madrid visité a los tuyos, según te dirían, y celebramos la *sesión cinematográfica* ante todos y con Paco, de espectador, *de fuera de casa*. (2003, 177)

Me insinuó lianes su deseo –o mejor su ansia– de ir a trabajar a esa, en el cine. El cine les perturba a todos, desde la princesa altiva a la que pesca en un bote. (2003, 179)

Como ya te habrás dado cuenta, los amigos no están muy agradables que digamos: tristeza a derecha e izquierda; melancolía a izquierda y a derecha; y envidia, grandes cantidades de envidia, fabulosas

cantidades de envidia por todos lados. El por qué [sic] es lo que no logro averiguar, pues en fin: el haber ido –o el estar– en Hollywood está bien, pero no es tampoco la solución de la vida eterna. (2003, 181)

Como observamos en las cartas, donde Jardiel menciona sus charlas sobre el cine, podemos concluir que su experiencia en Hollywood le proporcionó una vasta experiencia en este campo. Notamos también la gran popularidad y la importancia que el cine comienza a adquirir durante la época, visto por muchos como la salida económica y probablemente la oportunidad de poder triunfar en el exterior. Pero lo más interesante de esta carta no se encuentra precisamente en sus palabras, sino en el encabezado de la misma, que no hace más que representar la gran influencia de las técnicas de cine en la narrativa de Jardiel. El autor la encabeza escribiendo “Poncela’s pictures *presenta* una carta a Pepe”. La variación en el tamaño de las letras y la presentación de la carta al mejor estilo de película hollywoodiense, sugiere la capacidad de Jardiel de mezclar técnicas de cine sobre el papel (2003, 175):



Esta influencia, si prestamos cercana atención, la veremos trasladada a muchas de sus novelas, pero de manera más evidente en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Apenas comienza su novela sobre el donjuanismo moderno, el autor la presenta como si se estuviera tratando de un verdadero largometraje (2009, 79) [2a] y, del mismo modo, finaliza su prólogo sobre el donjuanismo (2009, 119) [2b]:



PRÓLOGO



EN DONDE VUELVE A HABLARSE
DEL FAMOSÍSIMO



DEDICADO A MI ADMIRADO
GREGORIO, QUE TANTO ENTIENDE
DE ESTAS COSAS

FIN DEL ENSAYO
NÚMERO 27.493 SOBRE
DON JUAN

Otras cartas, sin embargo, resultan interesantes por mostrar la gran actividad cinematográfica que Jardiel realizó después de su regreso a España en 1933. En una carta fechada el 11 de diciembre de 1933 y dirigida también a su fraternal amigo López Rubio, Jardiel escribe:

Total: que he hecho 18 películas: tres veces cada una de las seis. En Fox se han quedado muy contentos, y he vuelto amigüísimo [*sic*] –y a partir un piñón– del jefe de *Movietone*, mister Benjamin Miggins. (2003, 190)

[...] le hice, como te he dicho ya, el monólogo sobre Hollywood y el cine a Catalina para su presentación personal en el *Coliseum* el próximo día 31, sábado de Gloria con el estreno de *la ciudad de cartón*. (2003, 179)

La novela de Jardiel *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* presenta una enorme cantidad de caricaturas que se entremezclan con el texto. El autor divide además los distintos capítulos de la novela como si estuviese preparando el montaje de una película y repitiendo sucesivamente “El Don Juan que se llama Pedro”:

"Primera parte: Conocemos al Don Juan que se llama Pedro"

"Segunda parte: Donde conocemos la vida y milagros del Don Juan que se llama Pedro"

"Tercera parte: Donde contemplamos en pleno triunfo al Don Juan que se llama Pedro"

"Cuarta parte: Asistimos al fracaso del Don Juan que se llama Pedro".

A medida que se avanza sobre las páginas de la novela, el lector se encuentra con una serie de dibujos al mejor estilo *comic* que aportan gran originalidad al texto y describen los sentimientos y situaciones por las que atraviesan los personajes (2009, 173):

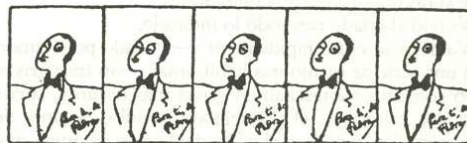




Vemos aún más clara la presencia de la narrativa grafica del *comic* en la escena en la que Pedro y el pintor Luis Campsa entran en las oficinas y observan cinco mesas con cuatro secretarias y una mecanógrafa (2009, 308):



*Entraron en las oficinas. Armarios, ficheros, clasificadores.
CINCO MESAS: sobre las que se alzaban sendos ramos de flores
junto a sendos retratos de Valdivia, los cuales no se diferenciaban más que en las dedica-
torias:*



A través del análisis de las cartas presentadas en el epistolario y el notorio uso de técnicas de cine en su novela, podemos concluir no solo que Jardiel pertenece a aquella otra generación del 27, sino que también logra la renovación narrativa a través del humor vanguardista, que fusiona la imagen (gráfica y cinematográfica) y el texto. Un humor que propone fundamentalmente la sin razón a través de la grafica, la sátira y la ironía.

3.2. Gómez de la Serna

Al hablar de humor e ironía es casi imposible no hacer referencia alguna a Ramón Gómez de la Serna, que ha sido universalmente reconocido por su actividad humorística original y creadora, siendo considerado el introductor y maestro de la vanguardia en España. Como mencionamos ya en nuestra introducción, Gómez de la Serna tuvo una gran influencia sobre Enrique Jardiel Poncela, tanto en lo personal como en lo literario. Al investigar la desmitificación de Don Juan a través del humor de la nueva estética vanguardista, resulta casi imposible no analizar primero la influencia literaria que Ramón

Gómez de la Serna ejerció sobre Jardiel y cómo esta influencia se verá luego reflejada en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

Considero necesario citar las mismas palabras de Jardiel que aparecen escritas en *Pombo*, Ramón Gómez de la Serna, introducción a las *Obras Completas*, donde el novelista y dramaturgo declara respecto a la influencia vanguardista de Gómez de la Serna:

La comicidad española empieza con Lope de Rueda, sigue con Quevedo, Goya, Larra, y aquí salta a Gómez de la Serna de quien todos somos descendientes directos. Sin Ramón muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no puede digerir de Ramón se lo damos nosotros bien adobado y pulido y lo acepta sin pestañar. Ramón le dio una voltereta a la literatura española y creó una nueva escuela. Cuando él desaparezca y se haga un detenido estudio de sus obras se podrá apreciar su decisiva importancia en nuestras letras. (1956, 28)

Estas últimas palabras de Jardiel respecto a Gómez de la Serna no hacen más que confirmar que el autor pertenece, al igual que muchos de sus coetáneos a los que él se referirá como *nosotros*, a la “nueva escuela” que tendrá un decisivo impacto en su literatura y comicidad vanguardista. Como vimos en nuestro capítulo anterior, Jardiel se servirá del arte antisentimental y deshumanizado que propone Ortega, y a su vez absorberá el estilo humorístico de Gómez de la Serna. Este estilo caracterizado siempre por la concepción del humor como un verdadero conjunto de *ismos* y sobre los que el humorista escribe en su magnífico libro titulado *Ismos*: “De la mezcolanza de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesia del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo; entendiendo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas” (1975, 8). El humorismo de Gómez de la Serna, del que luego adoptará Jardiel gran cantidad de características literarias, se encuentra considerablemente influenciado por los movimientos vanguardistas del futurismo, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo, el surrealismo, etc. Esto queda aún más nítido en las propias palabras de Gómez de la Serna, cuando anuncia en el prólogo de *Ismos*⁶:

Primero creí que las escuelas eran una cosa complicada y Pitagórica, pero después he ido viendo que solo eran “una figura” la figura creadora, solitaria y personal [...] Todo el arte nuevo da vueltas al desmentir. Busca en los objetos y en las imágenes desplazadas como objetos la suprema distracción, una especie de idolatría última que le compense de mayores incredulidades [...] Yo

⁶ Así como lo afirma Francisco Umbral en su libro *Ramón y las vanguardias* el prólogo *ismos* es “uno de sus pocos textos teóricos conseguidos. Muy conseguido. Un texto que es un manifiesto vanguardista y libertario mucho más expresivo y definitorio que casi todos los que escribieron los surrealistas franceses y los futuristas italianos” (1996, 108). Para ofrecer una información precisa de la relación que Gómez de la Serna establece entre el humorismo y la revolución estética vanguardista he decidido extraer pasajes representativos de las propias palabras del humorista en este prólogo que tal como lo establece Umbral, puede ser considerado como un verdadero manifiesto.

diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última, que si quizá no podría vivir nunca en vida declarada, las podrá vivir en la mente. Llegaría hasta decir: se está preparando la libertad idiota, que, después de todo, bien mirado, es el colmo de la libertad. Claro que toda la historia de la política, de las religiones, de la filosofía, de la estética, de la retórica, ha sido evitar la eclosión de esa libertad, y se inventaron todas las maneras de contemporización para evitar esa libertad suprema, protuberante, empedernida. Debemos adelantar los tiempos en nuestros corazones. Quien no haga esto no es nadie. (1975, 9-15)

Así como Gómez de la Serna explica el poder de la mente en el humorismo y la necesidad del hombre de contemplar el arte nuevo utilizándolo para la “distracción” a través de imágenes desplazadas surgidas de una libertad interior, Jardiel demostrará también que esto no le resulta ajeno, cuando anuncia en uno de sus prólogos:

En varias de mis comedias yo he hecho con éxito surrealismo y ejemplos son *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, y *Un marido de ida y vuelta*. Valía la pena explicar lo cerca que está el humor del surrealismo y cómo ambos son emanaciones directas de la sinrazón por lo que son difíciles de comprender a las gentes vulgares no preparadas para el ensueño. (1973, 639)

Aunque Jardiel hable en este último caso de sus “comedias” y no haga referencia a la influencia del surrealismo en sus novelas, podríamos asumir sin embargo, que el autor separará escasamente el género dramático del género literario a lo largo de su carrera. En muchos casos Jardiel realizó adaptaciones teatrales de sus novelas, siendo el traspaso de su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* a la comedia *Usted tiene ojos de mujer fatal*⁷ solo un ejemplo de esto. La influencia de Gómez de la Serna en Jardiel se verá reflejada en toda su trayectoria, tanto en el género dramático como en el literario.

3.3. Los “Ismos”

En el capítulo anterior hemos realizado una breve exposición de alguna de las características principales de ruptura e innovación derivadas de los distintos *ismos* que adoptará Jardiel del humorismo de Gómez de la Serna. El objetivo de nuestro trabajo es investigar los recursos vanguardistas utilizados en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela y el impacto de estos en la desintegración del mito de Don Juan. Este es un buen momento para atender al siguiente interrogante: ¿Cómo utiliza Jardiel estas características humorísticas vanguardistas heredadas de

⁷ Cécile François habla de esto en su artículo “De *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* a *Usted tiene ojos de mujer fatal*. Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel Poncela.” Este artículo es de gran interés, pero la extensión del mismo hace imposible su reproducción en este estudio; puede verse también la revista *Espéculo*, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ejardiel.html>

Ramón Gómez de la Serna en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Intentaremos responder a esta pregunta refiriéndonos inicialmente a las palabras de Francisco Umbral, estudioso de la relación de Gómez de la Serna con las Vanguardias, que escribió:

“Para el idealismo todo está en la mente y para el positivismo todo está en las cosas. Para el hombre moderno todo está en la mente pero en forma de cosas. Hay una suspicacia general, histórica, generacional de varias generaciones, sobre el pensamiento abstracto, a la que Ramón se anticipa no planteándola siquiera como suspicacia, lanzándose directamente a pensar en imágenes”. (1996, 108)

La utilización que Gómez de la Serna realiza de la imagen y, que es señalada por Umbral, será clave en el desarrollo de la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel. Como veremos a continuación, distintas imágenes serán plasmadas por el autor en su novela, jugando con la organización espacial y plástica de la página, y añadiendo innovadores elementos tipográficos. En su libro *Ismos*, Gómez de la Serna dedica un capítulo entero al cubismo bajo el título de “Picassismo” y señala de este lo siguiente:

El principal problema que se propuso el cubismo fue el terrible de la animación de una superficie plana, estrechando su conciencia hasta utilizar las leyes de la perspectiva solo en relación a esa superficie y no aplicándose *sobre ella* para proyectar la representación que pudiera espejar. Para el cubista la tela fue *negra* y sobre ella se exigió el elevar las figuras y las demostraciones como teoremas que, por primera vez, no contaron con lo que pudiera tener de luna azogada el cuadro.

En esta reconstrucción de lo representado había que sacrificar, según el mismo Braque ha dicho, “la humanidad” existente en el espíritu y que es lo que separa al hombre de la perfección. (Así se comprende lo admirable que estuvo Ortega al decir lo del arte deshumanizado).

El pintor no quiere engañar con la imitación de las tres dimensiones cuando la pintura puede disponer únicamente de dos. Quiere ser sincero por primera vez y solo desdoblar la realidad sobre una superficie plana. Todo se va a iluminar con otra luz interior y con una plástica desglosada. (1975, 65)

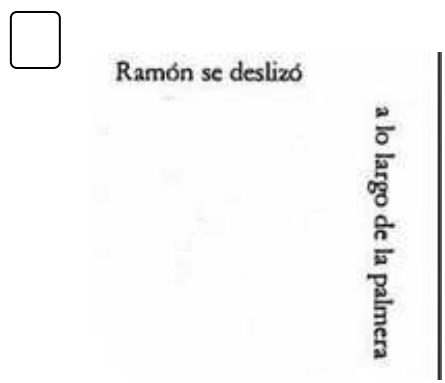
Al prestar atención detenida a las páginas de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* y a la mezcla texto-imagen que encontramos en ellas notaremos, en más de una ocasión, el “desdoblamiento de la realidad” (imagen de las acciones de los personajes que surgen de la imaginación de Jardiel) sobre una “superficie plana” (la página). Jardiel realiza un auténtico juego humorístico al unir las artes plásticas y la literatura a través de elementos tipográficos iluminando las acciones de sus personajes y plasmándolas en el papel a través de un desglose plástico. Es así como Jardiel “eleva” de la página las figuras de seis de sus personajes, que aguardan durante seis días la resolución de Pedro de Valdivia sobre el dinero de una herencia. Los seis herederos se encuentran esperando sentados alrededor de una mesita (2009, 448):



En el día séptimo a
Pantecosil-Fritz-Don Eustaquio-René-Sergio-Sherlock y Jack

Como vemos en esta última imagen, Jardiel intenta desdoblar aquello narrado sobre las acciones de sus personajes en la superficie plana de la página. Nos ofrece un punto de vista en forma de semicírculo que puede ser observado desde una perspectiva múltiple. Sin otorgar detalles definidos de los objetos de la imagen creada, sitúa los hombres alrededor de una mesa que queda insinuada por la simple disposición de estos. A su vez, sugiere la distancia entre cada uno de ellos alrededor de la mesa, dejando un pequeño espacio entre sus nombres.

Otra ocasión en la que Jardiel desglosará las acciones de sus personajes en la página, la encontramos en el episodio en el que el criado de Pedro de Valdivia busca refugio en un árbol para escapar de las garras de un perro llamado “Kremlin”. Al darse cuenta de que ya no corre peligro, Ramón se deslizará hacia el piso a lo largo del tronco de una palmera. Jardiel, que realiza un enorme esfuerzo en su novela por entregar al lector una imagen verdaderamente humorística de las aventuras e insólitas situaciones que viven sus personajes, nos sorprenderá una vez más con esta mezcla entre imagen y texto (2009, 494):



La figura de la palmera es sugerida por la simulación del tronco de la misma a través del dibujo de una línea vertical en el papel. Jardiel juega una vez más con la disposición plástica dentro de la página, situando el texto de una forma espacial tal, que

simula al criado Ramón sentado primero en la rama del árbol y luego, bajando de este poco a poco, a través de su tronco, que surge de una mezcla entre palabras y líneas. La colocación de las distintas letras en forma de “caída”, junto a las palabras pegadas a la línea vertical, no hace más que generar un efecto cómico en los lectores. Así lo establece Rosa María Martín Casamitjana en su libro *El humor en la poesía española de vanguardia*: “[...] el efecto cómico de las imágenes creadas se debe a su irrealidad, a la ausencia absoluta de verosimilitud, y a la carencia de un significado distinto del literal, cuyo referente no existe en la realidad objetiva” (1996, 270). Las imágenes proporcionadas por Jardiel en su novela escapan a la realidad objetiva de los lectores, que son conscientes de que aquellas nacen de la propia imaginación del autor. La imagen, que pertenece ahora al campo de aquello que se distancia de la realidad, provoca en el lector un efecto de comicidad. No debemos olvidarnos de que:

[...] todo lo irreal, inexistente, fantástico, maravilloso es susceptible de provocar un efecto cómico por la incongruencia que representan con respecto a la realidad objetiva elevada a la categoría de la norma. De ahí que el factor de irrealidad sea un coadyuvante de la comicidad en algunos chistes. (Casamitjana: 1996, 202)

Otro de los *ismos* perteneciente al movimiento vanguardista que puede verse claramente en la novela de Jardiel es el Ultraísmo. Muchos han sido los estudiosos que han hablado ya de este movimiento y han establecido sus propias definiciones del mismo. Uno de los especialistas del humorismo en la vanguardia, Rosa María Casamitjana, define el Ultraísmo como aquel movimiento que buscará crear con su arte un “movimiento insólito, nuevo y recién nacido” (1996, 199). Sin embargo, los estudios modernos cuentan con un recurso elemental para poder conocer la verdadera propuesta estética de los diferentes *ismos*: los manifiestos y artículos de revistas tal como se recogen por Paul Ilie en su libro *Documents of the Hispanic Vanguard*. Respaldada por la “University of North Carolina”, Ilie recoge en su libro un total de 57 ensayos, manifiestos y artículos de revistas vanguardistas publicados en España durante el período de 1919 a 1930. La reproducción de estos artículos y manifiestos, en los que Ilie deja intacta la tipografía y escritura de las revistas originales de esa época permite, sin lugar a dudas, un acercamiento a las características esenciales del movimiento vanguardista español. En su libro nos encontramos con las palabras de Antonio M. Cubero que en su manifiesto “Intenciones ULTRA” establece:

El *ultraísmo* es el carácter literario, la nueva voluntad libre, el allá misterioso que cada uno esculpe desde

Su Yo pretérito y futuro. Es un vuelo desde la verdad de cuatro patas,- (la ciencia, la moral, el academicismo, la historia, la erudición)- de libertad.
Hay en el mundo objetivo mucho papel pautado y cuadriculado. Que usa el hombre-acorbatado, el que camina prejuicioso y firmado. (1969, 109)

Al realizar una cercana lectura a las palabras de Cubero en su manifiesto sobre las intenciones del ultraísmo, notamos que uno de los objetivos centrales de este movimiento es romper con aquellos modelos pautados por lo científico, la racionalidad del academicismo y la moral, para reemplazarlos por la libertad de expresión. El “papel pautado” y la hoja “cuadriculada” que habían sido parte de la realidad objetiva y establecida en la sociedad del siglo XIX pasarán ahora, en manos del arte joven, a ser un reflejo de la libertad del hombre sobre la página. Está claro que los ultraístas buscaban la ruptura de la simetría y la libertad estética sobre el papel. Sin embargo, estas afirmaciones sugieren los siguientes interrogantes: ¿Cómo realizarán la transformación de la página los ultraístas? y ¿de qué modo utilizará Jardiel las técnicas del movimiento ultraísta para la posterior desmitificación de Don Juan en su novela?

Atenderemos al primer interrogante centrándonos en los propósitos y técnicas estéticas establecidas por el movimiento ultraísta, para poder luego encontrar sus rasgos en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel. En su manifiesto, publicado en la revista *Cervantes* en el mes de noviembre de 1919 y, titulado “Propósitos para los hermanos del Ultra”, Antonio M. Cubero establece:

El ultra es un punto- ¿estrella?, ¿el átomo que forma el cuerpo?, ¿el gráfico de nuestra minúscula significación ante la verdad, la alegría y el dolor?- desde donde parten las conductas lineales. Punto de comunicación. Parto de la línea. (Ilie: 1969, 114)

El propósito del ultraísmo es crear a partir de la imagen, de aquello que siendo gráfico, es capaz de transmitir sentimientos como la alegría y el dolor. Tal y como lo establece Cubero, el ultraísmo busca la significación de la verdad propia e individual sobre la verdad popular y objetiva. Así como el cuerpo humano se encuentra formado por diversos átomos, la página- según lo establecido por los ultraístas- debe encontrarse formada por imágenes pertenecientes a su propio mundo. Lo racional, el aspecto “cuadriculado” y simétrico dentro de la página será ahora suplantado por el “punto”, la “imagen”, y lo “gráfico” que se representarán a través de líneas buscando la plasticidad y la ruptura sobre el papel.

Advertimos además, dentro de los propósitos del ultraísmo, la pretensión de este movimiento de generar el humor entre aquellos que contemplan su nuevo arte

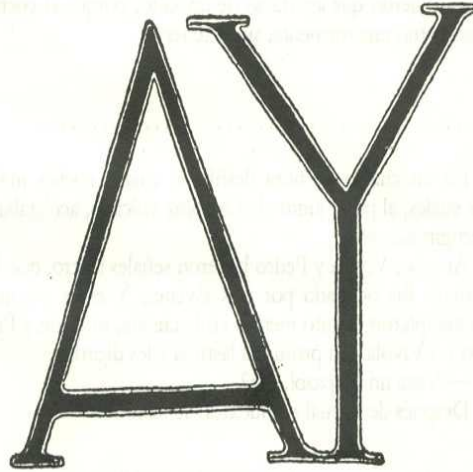
antiestético. La deformación de aquello que forma parte de lo real será remplazada por lo insólito, lo ilógico y todo aquello que escapa a lo racional. El ultraísmo fomentará una búsqueda incansable para crear situaciones extraordinarias, no pertenecientes al mundo real y, que deben ser contempladas desde un plano superior. Respecto a esto, y en el manifiesto al que nos referíamos anteriormente, M. Cubero agrega:

Para ver el problema –creación y preceptiva-, es cuestión de subirse unos escalones y situarse en el campanario. El paisaje de la ciudad. En una mirada de arquitectura y urbanización humana. Porque desde el aeroplano desaparece el paisaje y queda reducido a una mancha, a un humor herpético, en que el hombre, fistula de la gangrena, lo orna con su fisiología, agravada por la conciencia. (Ilie: 1969, 112)

Está claro que el ultraísmo no escapa al humorismo. Tal y como lo vimos en el futurismo, la utilización de una imagen no destinada a representar la realidad objetiva separa al sujeto que la observa generando un efecto cómico. Así lo establecen las palabras citadas de Cubero: cuando el hombre se distancia del arte logra dejar de ver en éste lo bello y racional para contemplar una “mancha” que genera un humor herpético debido a la contemplación de lo imposible y de lo inverosímil de una nueva realidad.

Pasaremos ahora a observar cómo se sirve Jardiel de las técnicas ultraístas. En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el autor recupera la técnica ultraísta de expresión de los sentimientos a través de la imagen. En el caso de Jardiel, el autor utilizará esta técnica para lograr un efecto cómico al plasmar en las páginas de su novela los sentimientos de alegría, pánico y hasta el sonido de las distintas acciones que realizan sus personajes. Las imágenes proporcionadas por el autor generan una gran comicidad ya que se presentan ante el lector como imágenes insólitas, que pretenden plasmar en la página lo inverosímil de aquellas situaciones narradas en la novela.

Es precisamente en el episodio donde Vivola Adamant y Pedro de Valdivia están a punto de tener un accidente automovilístico en el que Jardiel jugará, como los ultraístas, con la imagen y la palabra. Con el objetivo de representar el alarido de pánico que siente Vivola cuando el automóvil se desliza hacia la cuneta a alta velocidad, Jardiel escribe “Ella emitió un alarido. [...] Pero emitió un alarido tan grande, tan grande, que va a ocupar media página (Ilie, 1969, 185):



Como vemos en esta última imagen, la nueva “voluntad libre” del movimiento ultraísta es adoptada por Jardiel al dejar rodar con plena libertad las palabras sobre la página. La dimensión y distribución de las letras en el centro de la página, permitiéndolas cobrar su propia autonomía, generan en el lector un efecto cómico. Además, el lector es advertido de antemano por el narrador de la situación absurda que va a contemplar cuando la palabra ¡AY! representará *gráficamente* un alarido. La imagen de una Silvia asustada y la escena del accidente no producen preocupación en el lector, sino por el contrario, un gran efecto cómico ante lo ilógico de la situación. Jardiel adopta todavía más claramente la técnica ultraísta de mezclar la plástica con la literatura cuando representa en su novela la duración de un beso y el sonido del choque de un automóvil uniendo la imagen con la palabra. Pedro de Valdivia le da un largo beso a Vivola que durará tres minutos, según lo muestra Jardiel en la siguiente imagen (2009, 184):



—Un beso de hermano...



La disposición de las palabras sobre los labios, dos palabras en el superior y dos en el inferior, sobre la imagen de la boca pronunciada de Vivola, no hacen más que crear

una concreción plástica del relato. Jardiel utiliza aquí la imagen como punto de comunicación entre aquello que describe el narrador en su novela y los lectores. La imagen del beso distancia al lector y reemplaza el sentimiento de la escena por pura risa. Asimismo, lo hace la representación del sonido que realiza el automóvil en el que Vivola y Pedro viajan al chocar y desaparecer en la cuneta (2009, 184):

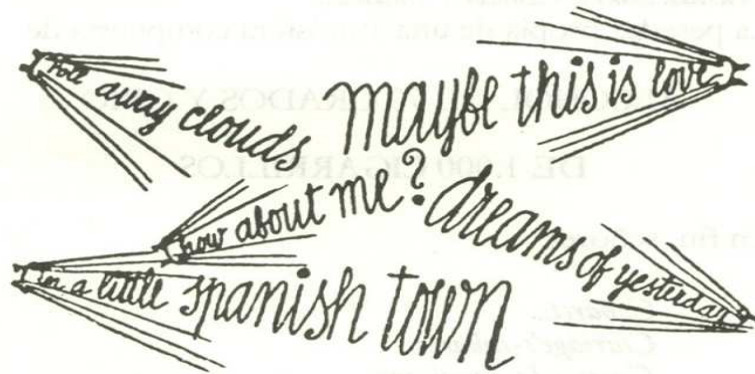


—T-e-n... T-o-m-a...
Y después de aquello.

¡¡PLAF...!!

La representación del sonido del choque del automóvil a través de grandes letras y signos de admiración no hace más que distanciar al lector de la escena dramática y convertirla en un absurdo. A través de la combinación de la palabra escrita con la imagen, el autor genera la comicidad y escapa a situaciones objetivas. Presenta situaciones irreales donde el texto, los sentimientos y las sensaciones humanas cobran una significación gráfica. Sobre esto precisamente nos advierte Casamitjana cuando dice: “No se olvide que una de las acepciones del término absurdo es la de imposibilidad, noción que también opera en el campo semántico de lo irreal” (1996, 202) No debemos obviar que Jardiel era ante todo un humorista y, que la utilización de las artes plásticas dentro de sus obras poseerá siempre un sentido cómico.

Otra situación de gran comicidad en la que se combina el arte y la palabra dentro de la novela es aquella en la que el narrador presenta la historia a través de la imagen de un grupo de saxofonistas dentro de un cabaret: “Notas traducidas del inglés de Broadway, que salían en abanico por las bocas de los saxofones” (2009, 145). Lo interesante de esta escena dentro de la novela se constituye por la sugerencia del narrador, que invitará al lector a tomar un determinado punto de vista. Así como lo establecía el ultraísta Antonio Cubero: “Para ver el problema –creación y preceptiva-, es cuestión de subirse unos escalones y situarse en el campanario” (Ilie: 1969, 112), Jardiel informa al lector del punto de vista adoptado para apreciar la secuencia y encabeza el epígrafe de ésta escribiendo: “Perspectiva del ‘cabaret’ desde un palco” (2009, 145):



El efecto logrado por la introducción de un punto de vista desde “lo alto” donde se consigue ver a los músicos no desde el espacio reservado al público, sino desde un ángulo panorámico, constituye una técnica innovadora y transporta al lector hacia otra realidad. Las líneas que forman los saxofones por donde sale la letra de la canción de jazz en lengua inglesa, junto con el efecto de las letras que van agrandándose a medida que la orquesta aumenta el volumen de las canciones y el sonido se difunde por la sala, remarcan la libertad del autor sobre las páginas de su novela. Jardiel establece en el texto su voluntad libre y su propia perspectiva individual.

3.4. Revista *Ultra*

Tal como fue establecido, uno de los objetivos de este estudio es la investigación de la influencia que los diferentes *ismos* vanguardistas tuvieron en la novela de Jardiel. Una década antes de que Jardiel publicara *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, entre 1921 y 1922 apareció la revista *Ultra*, que acogería solo lo novedoso y surgiría como un espacio de síntesis de todas las estéticas vanguardistas. Respecto a esta revista, el ultraísta Rafael Cansinos-Asséns proclama lo siguiente en su manifiesto “Liminar”, publicado en la revista *Cervantes* el mes de enero de 1919:

Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su “ultra” como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será “ultra”, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción. Con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por anunciar la publicación de una Revista, que llevara este título de *Ultra*, y en la que solo lo nuevo hallará acogida. (Ilie: 1969, 106)

A partir de 1921, Jardiel había empezado a colaborar en la revista *Buen Humor* en

la que encontraría a José López Rubio, Miguel Mihura, *Tono* y a Ramón Gómez de la Serna, entre otros. (Molins: 2002, 36). Asimismo, las primeras páginas de la revista *Ultra*, fechada en 1921 y, que otorgan a los lectores una breve definición sobre su propósito, sitúan a Gómez de la Serna como uno de sus principales colaboradores. En la “introducción” a la revista y bajo el título de “Ultra, centro de las primeras vanguardias” el editor José Antonio Sarmiento escribe:

Ultra es la revista más cercana a las publicaciones futuristas y dadaístas en su presentación y formato así como en la inclusión de sentencias en forma de cuñas más o menos radicales. Está consagrada fundamentalmente a la creación poética y a lo largo de sus números se repiten los mismos colaboradores: José Rivas Panédas, Pedro Gráficas, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego, Ramón Gómez de Serna y Rafael Cansinos Assens entre otros (*Ultra*, núm. 1, s.p. 1921)

A partir de aquí surgen los siguientes interrogantes: ¿Existe una relación entre aquellas técnicas vanguardistas utilizadas en la revista *Ultra* entre 1921-1922 y aquellas utilizadas por Jardiel en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* escrita una década más tarde? Una vez más, debemos consultar aquellos recursos fundamentales para la investigación con los que cuentan los estudios filológicos. Estudiaremos la revista *Ultra* como fuente primaria para responder a nuestro interrogante.

3.4.1. Imágenes revista *Ultra* y novela de vanguardia

Estudiaremos a continuación los títulos, las imágenes y las técnicas gráficas utilizadas en la revista *Ultra* entre los años 1921 y 1922 y, los compararemos con aquellos presentes en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Las imágenes que veremos a continuación presentan una gran similitud en las técnicas vanguardistas utilizadas. Como establecimos anteriormente en nuestra introducción, Jardiel Poncela tomó como punto de partida las técnicas del arte, interesándose especialmente por el ultraísmo, que una década antes, había logrado desbancar los viejos modelos decimonónicos. Cada una de las imágenes que se observan a continuación, han sido cuidadosamente seleccionadas para poder establecer una relación entre la voluntad vanguardista de los poetas, quienes en 1921 buscaban violentar la norma organizativa del texto, y los juegos tipográficos llevados a cabo por Jardiel en su novela.



SILENCIO
A José Bances

El camino nublado
 asciende hasta la cima
 del Sol.

Mis pasos
 y el aroma de mis primaveras muertas

EL RELOJ
 (fuga de las horas que caen)

(
 c
 o
 m
 o
 l
 a
 p
 l
 o
 m
 a
 d
 a
)

TIENE EL DEDO EN LA BOCA
 ELIDORO PUCHE

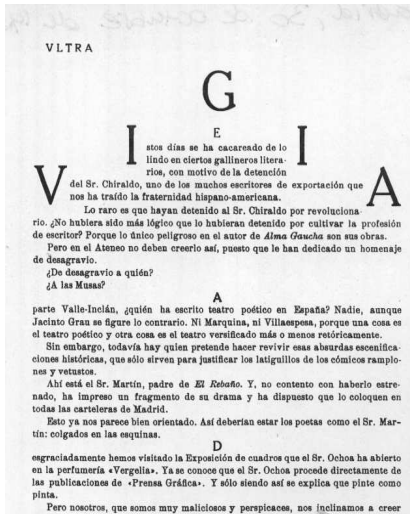
Ramón se deslizó

a lo largo de la palmera

12.- Puche, E., "silencio", *Ultra*, núm. 11, s.p. (1921). 494.

13.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág.





14.- Vltra, “vigía”, *Ultra*, núm. 17, s.p. (1921).

Fueron unos amôres divinos.
¿Sabe nadie la delicia de abrazar y besar a una mujer de
la que se espera la muerte a cada instante?
La muerte y el amor... iqué estupendo cóctel!
Morir y amar... iqué deliciosa mezcla!

M A O M R A I R R

Cada noche, al ceñirse a las morbideces de María Cristina bajo la ropa, Valdivia se preguntaba: ¿no será esta noche la última?
Y al despertar con la luz de un nuevo día, junto a la

15.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 262.



L - I - M - I - N - A - R
«Escribo—anuncian secamente las Memorias—en gatos—» «Para ver en el interior de un gato cojo y tuerto y llegar a su corazón (diremos como los hombres absurdos de las barracas: «¡oh Señores!») se necesitan afinidades gatunas—» «¿Mi vida? dirán ustedes!—¡pobre gato sin ojo! ¡pobre gato sin un pie!—se tambaleará—» «Les repetiré—¡oh señantes desmemoriados!—que escribo gatunamente—»
C - O - S - M - O - G - O - N - I - A
«¿Os imagináis que la cosmogonía de un gato semeja una mesa coja?» «Tris-tras, tris-tras, tris-tras» dicen las Memorias.— «Nada de eso: a los gatos no nos contaminan ni enturbian las mutilaciones—» «Eso tristrás son la topografía, visiones y grafismos malsanos y oscilantes de vuestra conciencia.»
E - R - R - O - R
C - A - U - S - A - L
«Vosotros los desgraciados conscientes—(se lee en las Memorias esta frase doliente)— os acojonáis viendo los pájaros en las invernadas reposando en los aleros—» «¡Se mueren! ¡se mueren! ¡se mueren!— os comunicáis ateridos— pues el frío los matará—» «Saben que los pájaros—paradistas del Gran Nietzsche—son Rosas dinámicas de oxígeno—» «El frío os lleva a la campana de vuestros abuelos. Pues el ánimo de los pájaros—¡oh pobres y miserables conscientes!—va paralelo con el ambiente; por lo tanto, nada les turba—» «Este es—dice el gato cojo y tuerto—el error causal.»
ANTONIO M. CUBERO

16.- Cubero, A. M., *Ultra*, núm. 15, s.p. (1921).



—Y nosotros nos quedaremos sin la herencia...
Ocho letras, dos signos de interrogación y un acento, comenzaron a saltar sobre la mesita alrededor de la cual deliberaban:

¿ Q U É H A E R ?

Fritz, que se servía las escurriduras de un tarro de Ginebra, volvió a presentar síntomas de haber tenido otra idea.

Gritó:
—¡Ah!

Y todos se lanzaron a arrebatarle el tarro de la mano. Entonces Fritz se dio el golpe en la frente sin consecuencias desvanecedoras.

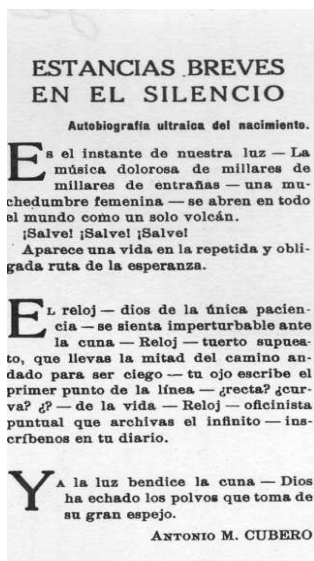
—¡Diga! —le invitó Pantecosti—, y procure decir algo útil.

El alemán exclamó:
—Recuerdo haber leído en algún sitio una máxima que puede servirnos de mucho.

—¡Ah! Si lo que va a decir no se le ha ocurrido a us-

17.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 450.





EL DEL DESPACHO DE PEDRO;

y un violento perfume inundó de alto a bajo y de derecha a izquierda la habitación:

HELIOTROPO;

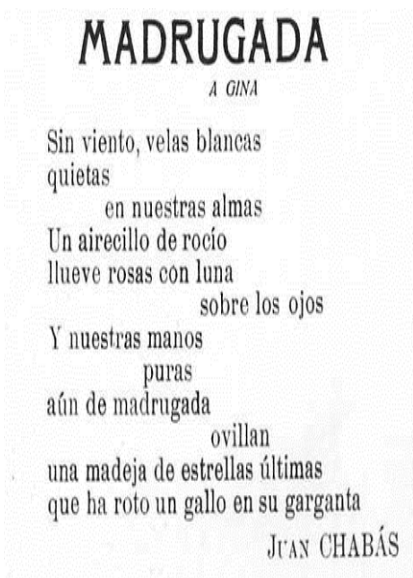
y una mujer (*cabellos tenebrosamente negros encerrados en una toque verde de fieltro flexible y cuerpo emocionadamente ingravido envuelto en un vestido de terciopelo de seda, estampado en tres matices del mismo verde degradado*) entró y cerró la puerta tras de sí:

VIVOLA

Pedro se alzó de su sillón y, apoyándose en el respaldo, como si tuviera miedo de no poder tenerse en pie o de que el sillón se marchase, sofocó un grito:

18.- Cubero, A., “estancias breves en el Silencio”, 19.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 453. *Ultra*, núm. 11, s.p. (1921).

2

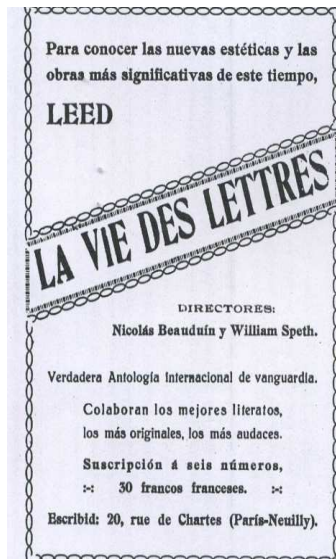


2

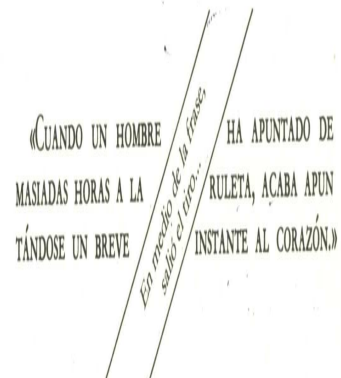
El pintor se inclinó. ¡No faltaba más!
Y en fila india
Valdivia
Campa y
el criado
se trasladaron al salón de baño
contiguo, donde la piscina fingía ser un lago suizo y donde la luz
de la mañana se divertía reflejándose en los mármoles y en los cristales.

20.- Chabás, J., “madrugada”, *Ultra*, 21.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 291. núm. 22, s.p. (1922).

2



Empezó a recitar la frase, con el dedo sobre el gatillo:



26.- Publicidad en revista *Ultra*, núm. 19, s.p. (1921). 27.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 523.



28.- Gómez de la Serna, R., “greguerías”, 29.- Jardiel Poncela, E., 2009, pág. 376. *Ultra*, núm. 6, s.p. (1921).

3.4.2. Análisis de imágenes

La imagen número 12 muestra el poema ultraísta “silencio” publicado en la revista *Ultra* en 1921 y representa las horas que caen de un reloj. El poeta Puche logra el efecto de “peso” de cada una de las letras, dejándolas deslizarse en línea recta y vertical sobre el papel para formar tres palabras. Del mismo modo, en la imagen número 13 observamos las letras colocadas de forma vertical en la novela de Jardiel para representar nada menos que la bajada del criado de Pedro de un árbol. Como podemos apreciar, tanto el poema en la revista *Ultra* como la imagen en la novela de Jardiel proponen romper totalmente con la linealidad de la lectura, sugiriendo una nueva percepción de la página. Esta nueva percepción se encuentra formada por la autonomía de las letras que buscan crear imágenes por sí solas y disolver los límites entre arte y literatura.

Tanto la imagen 14 donde aparece el poema “Vigía” publicado en la revista *Ultra* en 1921, como la imagen 15 de la novela de Jardiel, muestran la autonomía de las letras sobre la página. Ambas imágenes sugieren la transgresión de la norma organizativa del texto y el uso de juegos tipográficos como nueva tendencia vanguardista. La ingeniosidad y fantasía frente a la realidad, los aforismos y la búsqueda de la novedad y la sorpresa vanguardistas se ven reflejadas tanto en la revista *Ultra* como en la novela de Jardiel.

En las imágenes 16 y 17 las letras se colocan al arbitrio del escritor explorando nuevas posibilidades plásticas. En la imagen número 16 las palabras “liminar”, “cosmogonía” y “error causal” sobresalen dentro del texto por su tamaño, se alinean en forma vertical y se separan por un guión resaltando aun más su significado. En la imagen 17 las letras se dejan en total libertad dentro de la página para representar un momento de duda mediante la distribución espacial de las palabras dentro del texto.

La imagen 18 muestra la técnica vanguardista de transgredir los códigos poéticos heredados. El poema “estancias breves en el silencio” de Antonio M. Cubero constituye un poema formado por extensos párrafos que se asemejan más al texto narrativo que a la lírica. En el caso de la imagen número 19 algunas letras e imágenes se resaltan mientras Jardiel juega con las palabras para indicar la entrada a escena de algunos de sus personajes o describir una situación.

El ultraísmo recoge técnicas cubistas y las imágenes 20 y 21 son una clara representación de ello. La imagen 21 en particular muestra la salida de 3 personajes de la novela en fila india. Esta imagen nos recuerda particularmente a aquella donde el criado de Pedro se deslizaba por una palmera. Sin embargo, Jardiel no utiliza en este caso una línea recta, sino que por el contrario representa la escena por una línea quebrada en forma

de escalera. Asimismo notamos la similitud existente con el poema de Juan Chabás publicado en la revista *Ultra* en el año 1922 donde las diferentes palabras del poema forman verdaderos escalones y rompen totalmente con la estructura del poema.

La repetición de palabras y exclamaciones que se aprecian en las imágenes 22 y 23 constituyen también un técnica vanguardista de gran importancia. Tanto en la imagen que muestra el poema de Pérez-Doménech como en la de la novela de Jardiel apreciamos la búsqueda de la novedad y la sorpresa. El arte de vanguardia propone el abandono de la rima y de la medida.

Las imágenes 24 y 25 muestran la destrucción de la sintaxis y la ausencia de frases conectoras. La imagen 24 revela como en su poema “sufrimiento” Nicolás Beauquin utiliza tres llaves para establecer un nexo entre las distintas palabras del poema. En el caso de Jardiel, podemos notar claramente en la imagen 25 cómo el autor señala el número de personajes que se formulan una pregunta a través de una sola llave que encierra sus nombres y que establece el nexo entre estos y la partícula “¿eh?”.

Las imágenes 26 y 27 muestran la tendencia vanguardista de sustitución del absurdo frente a la comunicación lógica. La imagen número 27 muestra el absurdo que provoca la unión de texto e imagen cuando Pedro de Valdivia intenta suicidarse. La imagen de la bala que atraviesa las distintas letras y las separa no hace más que convertir un momento serio en uno totalmente cómico. En la imagen 26 perteneciente a la revista *Ultra* vemos también cómo texto e imagen se unen en una propaganda vanguardista. La misma técnica es utilizada tanto en la revista como en la novela.

Las imágenes 28 y 29 no son sino auténticas greguerías. La imagen 28 muestra las greguerías de Gómez de la Serna publicadas en la revista *Ultra* en el año 1921. La influencia del humorista Gómez de la Serna en la obra de Jardiel es evidente. La imagen 29 muestra una greguería utilizada por Jardiel en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* escrita una década más tarde.

4. EL HUMOR VANGUARDISTA

4.1. La ironía, la sátira, la parodia y el absurdo

En su discurso, leído en la Real Academia Española de la Lengua el día 5 de junio de 1983, José López Rubio recoge las palabras que Francisco García Pavón escribió en su prólogo a la obra *España en los humoristas*:

El humor de carcajada, de cosquillas, como decía Fernández Flórez, se transforma el humor de sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios. En España sólo se había iniciado esta nueva tendencia en los textos de Neville, Mihura, Tono, López Rubio y Jardiel Poncela. (López Rubio: 2003, 43)

Como hemos podido apreciar a lo largo de este trabajo, el humor vanguardista del siglo XX se sirve de un conjunto de técnicas tomadas de los distintos *ismos*, combinando algunos componentes tradicionales de los géneros con aportaciones de la estética moderna. No en vano recoge López Rubio las palabras de García Pavón en su discurso en la Real Academia Española. El humor vanguardista requiere de una “preparación mental”, de una predisposición que exige la apertura de todos los sentidos del hombre. No debemos olvidar que el nuevo arte joven requiere una gran sensibilidad por parte del lector para llegar a comprender el nuevo nivel intelectual de la literatura humorística de los años 20. Una literatura humorística que, como vimos, se enfrenta a lo lógico a través de la plasticidad de la página, de los recursos gráficos y de la incorporación de técnicas cinematográficas.

Ramón Gómez de la Serna dedica en su libro *Ismos* un capítulo al “Humorismo” y escribe lo siguiente:

El humorismo no es más, muchas veces, que una evolución, que una cosa dicha dando al mundo por desengañado de sus etiquetas y prejuicios. La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es. Él acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario, aunque eso sea improbable por el razonamiento. (1975, 200)

Tal como lo explica Gómez de la Serna, el humorismo involucra la aceptación de aquello que ante la realidad objetiva pueda parecer irracional. La comprensión “elevada”, la *separación* de aquello que parece ilógico para poder comprenderlo desde otra perspectiva diferente. Una perspectiva que en muchos casos exige al lector transportarse a un plano superior donde la mentira se transforma en verdad y la verdad en mentira.

Casamitjana, investigadora del humorismo en el movimiento vanguardista español, señala:

La poesía de vanguardia, por reaccionar destructivamente contra la estética vigente, se convierte en paradójica al resultar contradictoria e incongruente con respecto a lo que generalmente se entiende por “poesía”. Es decir la nueva poesía reacciona contra la norma, de ahí su comicidad, pues –como advierten Plessner y Penjon- lo cómico aparece únicamente en relación a una regla a la que se opone negativamente. (1996, 45)

Como establecimos anteriormente en nuestro capítulo dedicado a la pertenencia de

Jardiel a “la otra generación del 27,” no existen grandes diferencias entre la poesía vanguardista original y rupturista de los años 20 y aquellas características que encontramos en el género novelístico o dramático de esa época. El humorismo se hace presente en la narrativa vanguardista a través del arte y de la plasticidad dentro de la página, tanto entre los poetas de la conocida “Generación del 27”, como también entre el grupo de escritores que escribieron bajo las características estéticas de ese momento.

Respecto a los demás elementos que forman parte del humor vanguardista, Casamitjana agrega que la ironía, la sátira y lo grotesco forman parte de la hilaridad que sufre el público y señala:

En la ironía, forma de expresión antinómica, la incongruencia aparece entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender. En el humorismo se observa entre la comicidad externa y la gravedad del sentimiento que se oculta tras ella. En la sátira, entre la dureza de la crítica y la comicidad de la expresión. En lo grotesco, entre la deformidad cómica frente a lo sublime del modelo ideal. (1996, 42)

Como vemos, la ironía, la sátira, el humorismo y lo grotesco forman parte del efecto cómico y la hilaridad en el receptor. La estética vanguardista no escapa a ninguno de estos elementos que forman parte del universo del humor y que, sin duda, están presentes a lo largo de toda la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Respecto a la ironía, uno de los elementos del humor que más encontraremos en la novela de Jardiel, Wayne C. Booth explica la estructura de la mayoría de los ensayos irónicos encontrados:

a) Se presenta una voz que parece convincente pero que es falsa; b) se introducen contradicciones a dicha voz; c) se oye finalmente una voz correcta, que rechaza todo o la mayoría o algo de lo que ha dicho el aparente portavoz. (1989, 100)

Según lo apuntado por Booth respecto a la ironía, esta exige un distanciamiento entre el objeto, la palabra o la situación observada y su público. La ironía exige tener en cuenta nuestras propias convicciones y separarlas de aquella supuesta verdad que no es presentada. La ironía sugiere una incongruencia que nos obliga a decidir por nuestro propio juicio la verdad o la mentira que hay detrás de un determinado enunciado y, nos exige su contemplación desde un plano distanciado.

En la novela de Jardiel la ironía aparece repetidamente empapando el texto de situaciones cómicas. En la mayoría de los casos, aparece de la mano del narrador, que sugiere los puntos de vista y realiza peculiares descripciones de los personajes. En la

segunda parte de la novela nos encontramos ya con una situación realmente irónica, en la que Pedro de Valdivia realiza una descripción del Vizconde Pantecosti, en la que lo define como un ser sin vida al compararlo con cuadros célebres:

Allí estaba, en efecto, el vizconde de Patecosti [...] Se inclinó reajustándose el monóculo y estuvo así unos instantes sin separar la mano del ojo. (*Como Nelson al final del combate de Plymouth.*) Y avanzó dos pasos y quedó inmóvil otros instantes, ofreciéndole una mano a Valdivia. (*Como Spínola durante la rendición de Breda.*) (*Se veía aquella noche en el vizconde una marcada tendencia a hacer cuadros plásticos de personajes históricos.*) Y se repantigó en la butaca, donde quedó con la mano en alto, en actitud irrefragable (*Igual que Aníbal ante Sagunto.*) ¡Ah! – murmuró el vizconde ante la plancha. Y se cruzó de brazos. (*Como Torrijos durante el fusilamiento.*). (2009, 351)

La descripción irónica del vizconde resulta interesante no solo por su efecto cómico, sino también por mostrar un humor que parte de la estética. Tal y como lo advierte Casamitjana, el humor de la otra generación del 27 combina la ironía con las artes plásticas y busca por lo general la representación gráfica de lo ironizado. La comparación del Vizconde con una serie de cuadros no hace más que distanciar al lector de éste, que deja de verlo como un ser humano, para pasar a verlo como un personaje pintado sobre un lienzo.

Jardiel recurre además a la ironía a través de la utilización de colores e imágenes para describir a sus personajes. Así, Pedro describe a una de sus amantes:

Y fue que los cortinajes de la puerta se separaron para dar paso a una dama. A una dama, que tenía un rostro admirable de color del pus. Espléndida como la selva de la Australia (*Aunque mucho mas “transitada” que la selva.*) Fina y flexible como un florete. (*Y también acababa en un boliche: la cabeza.*). (2009, 363)

Pedro destaca la belleza de su amante comparándola con varios objetos, que al formar un conjunto sugieren un personaje más bien grotesco que humano. Otro recurso original que utilizará Jardiel será la ironía sobre aquello que se encuentra escrito en el propio texto:

Así fue como los ojos de Denise – doble imán negro de parpados morados tiraron a Pedro hacia la verde Costa Azul, ofreciéndole un porvenir rosa. ¡Cuánto *color* tiene este final! (2009, 366)

Como vemos Jardiel ironiza sobre lo escrito a través de un dialogo narrador-lector donde demuestra que es precisamente él quien será responsable de aquello que les suceda a los personajes en su novela. Respecto a esto, Pere Ballart en su libro *Eironeia la figuración en el discurso literario moderno* explica lo siguiente:

Se comprobará ahora que la ironía en el primer tipo de narraciones (focalización interna) es un recurso casi obligado, en la medida que el narrador reconoce, explícita o tácitamente, que los personajes son juguetes de un destino del que nadie más que él tiene las riendas. (1994, 399)

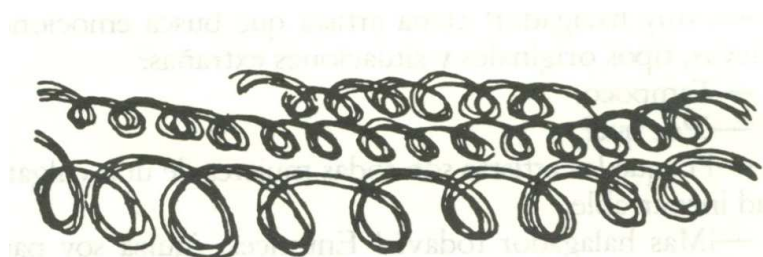
Un claro ejemplo de la ironía a través del narrador omnisciente lo encontramos en la novela que estudiamos cuando el mismo narrador ironiza sobre su omnisciencia: “Entonces... ¿Cómo vais a daros cuenta de lo que pasó en el interior de Pedro al recibir y leer aquel papelito? A menos que yo me decida a contarlo” (2009, 460).

Otro elemento del humor que encontramos en la novela de Jardiel lo constituye el juego de palabras. Estos pueden ser utilizados en sentido irónico o literal y se encuentran próximos a la ironía en cuanto que buscan generalmente una reconstrucción. (Booth: 1989, 55). En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se destaca el siguiente ejemplo:

Querría decir que todo es perfecto, bueno y justo; dar soluciones a conflictos políticos y sociales; cantar la honradez, la delicadeza y la nobleza de los seres...., querría afirmar incluso que el petróleo Gal crea glóbulos rojos y que los hipofositos salud contienen la caída del pelo. (2009, 120)

Jardiel realiza una mezcla de asuntos serios, como asuntos políticos y sociales, que mezcla a su vez con elementos propagandísticos, creando sin duda un efecto cómico. Otras veces los juegos de palabras van acompañados por imágenes. Como en el caso siguiente donde el narrador describe la mirada de Silvia hacia Pedro: “Ella miró fijamente a Pedro largo rato. Sus ojos le rodearon de una copiosa red de ondas magnéticas, que eran una cosa así...” (2009, 164):

3



Asimismo otro elemento que encontramos frecuentemente en la novela vanguardista de Jardiel es la sátira. La sátira vanguardista emplea generalmente la

degradación cómica de personas eminentes, casi siempre por medio de la imagen animalizadora, la caricaturización de personajes y el rebajamiento de cultura, tipos y costumbres. (Casamitjana: 1996, 344-345) Nos encontramos en nuestra novela con la sátira degradante de la mujer, el hombre, la iglesia y, ante todo, la degradación de Don Juan. Silvia comenta durante una conversación con Pedro:

Si usted está harto de mujeres, yo estoy ya desfallecida de hombres. Y el estudio de esos 37. 329 me ha enseñado que de todos los animales estúpidos, el animal más estúpido es el hombre señor Valdivia... Su vanidad es monstruosa; su orgullo, gigantesco; su soberbia, delirante, su imbecilidad, inaudita, y su poder sexual, un mito griego. (2009, 169)

La degradación del hombre realizada por Silvia es confrontada por Pedro a través de su rebajamiento de la mujer: “Antes sí me era imprescindible idear trampas y estratagemas para cazar a esa gacela lasciva que es la mujer” (2009, 159). La sátira contra la Iglesia aparece brevemente en la novela donde el autor señala “En la Santa Biblia se lee: ¿Queréis curarle los nervios alterados a una mujer? Compradle un automóvil... Pero para curarle los nervios a un hombre la Santa Biblia no indica ni un solo remedio eficaz” (2009, 431).

Como vimos, la novela de Jardiel hace gran uso de la sátira. Sin embargo, la muestra más grande de sátira vanguardista la encontramos en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* cuando Pedro, que representa nada menos que a un Don Juan moderno, es degradado ante el lector de la siguiente manera:

Pedro- ¡no hay otra más que tú! Lloraba. Gemía. Balbuceaba. Quería hincarse de rodillas. Besar las manos de la mujer. Besar su vestido. Besar el suelo. Besarlo todo. Humillarse. Sacrificarse. Desaparecer. Las lágrimas marcaban relejes en su rostro y arrugaban su pechera y mojaban a Vivola. (2009, 428)

Habiendo ya abordado la ironía, el juego de palabras y la sátira en nuestra novela, pasamos ahora a atender al absurdo y la parodia, pues son estos dos últimos, dos de los recursos humorísticos más utilizados por Jardiel en su novela. La falta de la lógica, semántica y racionalidad son definitorias del concepto de lo absurdo. En la vanguardia gran parte de la producción artística dificulta la lectura debido a su compleja estética. El arte moderno y su revolución no aspiran a copiar aquello considerado real y objetivamente cierto sino que por el contrario crean una nueva realidad. (Casamitjana: 1996, 154-155)

Por su parte, Jardiel crea sin duda “nuevas realidades” en su novela. El ejemplo más claro de esto lo encontramos cuando el autor recurre al procedimiento de la

acumulación y describe la peculiaridad de una partida de póker ininterrumpida desde 1896:

Acaso convenga decir que aquella partida de póker (entre el doctor López Laringólogo, el general Schneider, el catedrático Lerchundi y el abogado True Bill) había comenzado en 1896, y que desde entonces se desarrolló sin una sola interrupción que durara más de seis minutos. Y sin embargo, en los últimos treinta y un años habían ocurrido bien de cosas. (2009, 128)

Otra técnica del humor vanguardista que utiliza Jardiel en su novela es la introducción de palabras en alemán, francés e inglés dentro del texto. Esto no es raro en el humor de vanguardia ya que “la inclusión de palabras de otros idiomas puede explicarse por el cosmopolitismo propio de las vanguardias, amén de ser un factor más de incongruencia cómica”. (Casamitjana: 1996, 157)

La especialista del humorismo vanguardista recoge en su libro un poema de Lasso de la Vega quien cultivó una lírica ininteligible bajo el epígrafe de “Poemas automáticos” y dos de los cuales fueron traducidos por J. Goy de Silva y publicados en el número 2 de la revista *Ultra*:

Aviso cerradura de seguridad certificado
Ayuda de cámara propinas desayuno
Salón de fumar grill room brasseur
Pasillo centrífugo cuartos de baño
Distribuidor general de las energías calculadas
Carruaje radiograma bolsa de cambio
Sleeping car oficina de correos au revoir.
(*Ultra*, núm 2, s.p., 10 de febrero, 1921)

Al describir la primera aventura amorosa de Pedro, que se lleva a cabo en un restaurante, el narrador reproduce el siguiente diálogo:

Al servirles el lenguado a la *Chambord*, replicó Sylvia:
— Siendo así... ¿tendría yo que tomarme la molestia de desnudarme?
— ¡Oh no, yo mismo lo haría para que usted no se molestara...
Al llegar al pollo-*cartoffel* ella le preguntaba
— ¿Y sería usted capaz de hacerme feliz? [...]
Y el muchacho, estimulado, tuvo dos frases aún más felices y audaces. Una, en el instante en que apuraban una *mousse de foie-gras* helada al Oporto. (2009, 223)

En otra situación el narrador describe el ambiente de un cabaret en una mezcla de palabras en una diversidad de idiomas:

Fluir burbujeante del “Brut Imperial”, del “Mumm”, del “Otard Dupuy” y del “Cordon Rouge”. Labios empastados de *rouge*, pestañas entintadas de *rimmel* y uñas pintadas de escarlata: lo mismo que en los conventos. (2009, 146)

Tal como se observa en la similitud entre el poema ultraísta anteriormente citado y los extractos del texto de la novela, se puede llegar a dos conclusiones: que la incongruencia cómica encontrada en los poemas de vanguardia se ve reflejada también en el género novelístico, y que Jardiel hace un gran uso de la sátira vanguardista en su novela.

Por último, abordaremos la parodia de la vanguardia y exploraremos cómo la utiliza Jardiel en su novela. Recordaremos previamente lo que nos dice Peret Ballart, que considera la parodia como una superposición de textos:

La parodia, en definitiva, vuelve a presentar, como la ironía, un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines; lo que la distingue de aquellas es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones intertextuales, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros. Con todo, la estructura dual de la parodia –que abraza tanto al texto aparente como al sugerido– acerca mucho esta modalidad a la ironía, cuyas figuraciones suelen superponerse a interpretaciones paródicas. (1994, 422-423)

Es evidente que la parodia presenta características muy similares a las de la ironía. Sin embargo y, después de leer las palabras de Ballart, nos damos cuenta de que la parodia, aunque suele ser muchas veces definida como la imitación exagerada y burlona de un personaje, no goza de la misma libertad creadora que la ironía que exige al mismo tiempo la alusión a diferentes discursos.

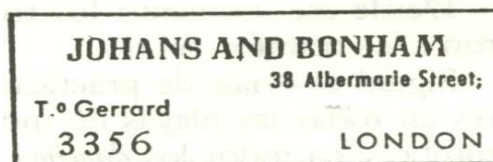
Según Casamitjana, que dedica un extenso capítulo a la parodia en el humor de vanguardia, este recurso vanguardista se caracteriza por la humanización de los personajes mitológicos, al conceder atribuciones humanas a los dioses. Además, según la autora, la parodia de vanguardia supone referencias burlescas a elementos de la modernidad como el automóvil, la electricidad o el teléfono, entre otros (1996, 286-290). En la novela de Jardiel veremos rasgos de esta parodia vanguardista que combina la humanización y la burla a la modernidad. En el caso particular de Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? no nos encontramos con la humanización del personaje mitológico, pero sí con la de animales. Este es el caso de Kremlin, un perro ruso y amigo leal de Pedro de Valdivia, al que se describe en la novela como un verdadero ser humano:

Durante dos años y medio “Kremlin” hizo la guerra aislado como estafeta de un regimiento que operaba en el Pruth [...] Todavía pasaron tres años. Durante ellos, “Kremlin” vio cosas angustiosas para un ruso de corazón [...] En 1920, “Kremlin” regresaba a Moscú después de seis años de ausencia y a los ocho de su edad. Se sentía viejo y gastado, era el ex combatiente descentrado, escéptico y roto de que había que hablar remarque. (2009, 476-477)

Como hemos explicado, Jardiel no deja de emplear la parodia de los elementos modernos. De este modo, realiza las siguientes referencias:

Y Don Juan es un idiota también porque, si pudiera, no lleva uniforme, gustaría uniforme. Y porque no lleva nunca en sus viajes máquina fotográfica. (Aventuras sin Kodak son aventuras perdidas) (2009, 109)

Y por dentro ostentaban una etiqueta así (2009, 226):



Como pudimos apreciar a lo largo del capítulo dedicado al humor vanguardista en la novela Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? tanto la ironía, la sátira, la parodia y el absurdo son utilizados por Jardiel en su obra. El arte joven vanguardista mezcla los distintos ingredientes del humor para crear una nueva estética en una página caracterizada por la libertad de expresión y el alcance de la comicidad a través de una mezcla del texto y la imagen. La imagen, en más de un caso, actuará en sentido irónico, satírico, absurdo, etc. Como hemos podido apreciar hasta ahora en nuestro trabajo, el humor vanguardista es ante todo irracional y se distancia afectivamente de su público. Este distanciamiento es logrado también por el narrador vanguardista, que en la narrativa de ruptura, cobra un papel principal y se sirve de su omnisciencia y del metarrelato para dialogar, guiar y jugar con el lector en su propia novela.

4.2. Autor, narrador, lector y metarrelato en la novela de vanguardia

Gómez de la Serna dedica en su libro *Ismos* un extenso e interesante capítulo a la novela bajo el título de “Novelismo”. El escritor vanguardista sostiene sobre la novela y el novelista lo siguiente:

La novela para mí. Desde hace muchos años, ha sido este super-realismo, esta suposición atestiguada de la libertad en la tierra. El novelista tiene que involucrar el mundo pintando el cuadro de sus costumbres contrastado con la libertad suprema y poniendo el escepticismo como vacío alrededor de lo que ha de brillar eléctricamente. Hay que desenglobar todos los disparates. [...] Hay que dedicarse a lo increado. En la novela grande se puede llegar al final de muchas cosas, explorar, subir por todas las escaleras interiores, amar a mujeres que de otra manera no hubiéramos encontrado nunca. (1975, 355)

Gómez de la Serna resume en este párrafo, muchas de las técnicas que utiliza Jardiel en sus novelas. Como notamos a través de las citas extraídas de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* nuestro autor desengloba, sin lugar a dudas, todos los disparates que atraviesan por su mente. Para ello, utiliza en muchos casos la inverosimilitud y el absurdo en la caracterización de sus personajes y de las situaciones en que los sitúa.

Como veremos a continuación, son muchas las ocasiones en que Jardiel busca la complicidad de su lector. Tal como lo describió Gómez de la Serna, Jardiel explora, sube a través de distintos escalones internos de sus novelas y transporta al lector a situaciones fuera de lo común. El autor de la novela de vanguardia, como hemos podido apreciar hasta ahora, deshumaniza a sus personajes, deforma, exagera situaciones y genera una constante sorpresa en el lector.

Es importante darnos cuenta de que más allá de las originales técnicas humorísticas utilizadas por Jardiel en su narrativa, uno de los soportes claves de su humor está constituido por sus diálogos autor-lector, donde este juega constantemente con su omnisciencia. El autor, como veremos a continuación, busca la complicidad de sus lectores a través de la sugerencia de distintos puntos de vista, las citas de personajes inexistentes o al introducir en el texto discursos carentes de sentido alguno.

El primer ejemplo de la omnisciencia autorial de Jardiel lo vemos claramente cuando el autor, bajo el subtítulo “Lo que pasó por el interior de Pedro” escribe el siguiente diálogo autor-lector:

¿Se os ha muerto un pariente querido? ¿Y le habéis visto resucitar una hora después de muerto? ¿No? Entonces, ¿Cómo vais a daros cuenta de lo que pasó por el interior de Pedro al recibir y leer aquel papelito? A menos que yo me decida a contarlo. (2009, 460)

Como podemos apreciar, Jardiel presume de su omnisciencia y advierte al lector que desea ser su cómplice. Como veremos en los siguientes ejemplos, la supuesta voz de Jardiel cobrará luz e importancia en el texto de la novela a través de un autor implícito

que amonesta, valora, reclama, pondera y advierte. Así, Jardiel establece diálogos narrador-lector en los que da su opinión sobre diferentes situaciones:

Ella dejó caer los párpados, la lanzada era tan certera que por unos segundos dudo en quedarse. *(Porque no hay mujer a quien no seduzca la idea de hablar un rato con el hombre acerca de su futuro suicidio, haciéndose la víctima y aunque el hombre no le importe ni ella- ¡naturalmente!- piense suicidarse de veras.)* Pero los rostros burlones fijos de los ocupantes del automóvil, fijos en ellos, la hicieron reaccionar. (2009, 191)

En el siguiente ejemplo, el narrador continuará siendo cómplice del lector al hablar con este como si fueran viejos amigos y compartieran los mismos pensamientos. En un episodio de la novela que involucra un accidente automovilístico sufrido por Pedro y Vivola y que describe el desvío de su automóvil leemos:

Y después de aquello ¡¡PLAF...!!

Se fueron de cabeza a la cuneta...

(Hacía rato que nos lo estábamos temiendo, porque el "Lincoln" iba trazando unas eses terribles.). (2009, 185)

Sin duda, los siguientes dos ejemplos representan uno de los recursos humorísticos más originales de Jardiel, que se introduce en su propia novela. Así, en medio de una extensa conversación entre Vivola y Pedro nos encontramos con el siguiente diálogo:

Y él le dijo:

- ¿De quién es eso?
- De Jardiel Poncela
- ¿El literario?
- No. El que escribe. (2009, 178)

En el siguiente ejemplo, vemos como el autor implícito se divide en dos y, mientras uno escribe, otro ironiza sobre lo que ya fue escrito:

Grandes anillos blancos abrazaban los troncos de los árboles y estos cinturones nítidos se perdían en dos filas, camino del horizonte, intentando juntarse y sin lograrlo nunca: como los seres hambrientos de ideal.

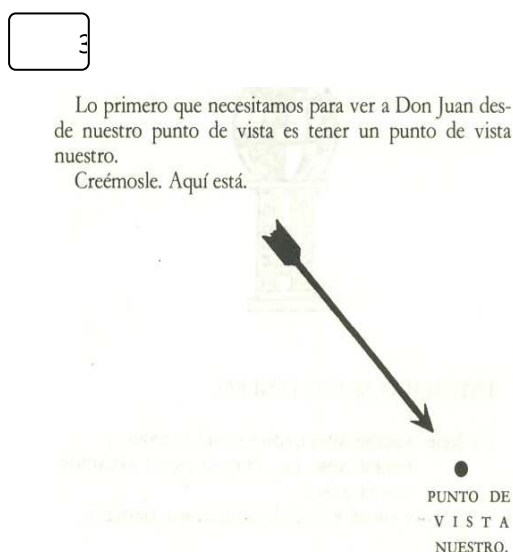
(-Es que hay seres de éstos?

-No. Pero conviene redondear los párrafos.) (2009, 179)

Es evidente que el absurdo y la innovación que presenta el movimiento vanguardista de los años 20 no escapan tampoco al narrador de la novela de vanguardia.

Como fue discutido en los primeros capítulos de este trabajo, el arte vanguardista busca siempre la estética y la comicidad de aquello que es contemplado a través del distanciamiento. En el caso particular de la novela de Jardiel, este distanciamiento es logrado en gran parte por el autor implícito que pasa por encima del narrador, superándolo y proponiendo diversos puntos de vista. El autor implícito de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, como veremos a continuación, realiza apelaciones a un lector implícito al que llega a sugerir (o imponer en algunos casos) una forma determinada de lectura.

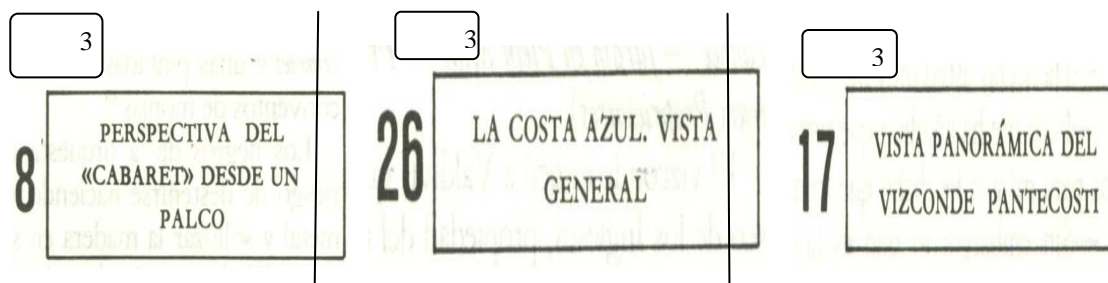
El ejemplo más claro de distanciamiento a través del autor implícito en la novela estudiada, lo encontramos apenas comienza la misma, cuando el autor dibuja su propio punto de vista y lo señala con una flecha (2009, 96):



Como podemos apreciar, Jardiel, en su búsqueda de una mayor complicidad con el lector, sustituye la tercera persona por la primera del plural: “Lo primero que *necesitamos* para ver a Don Juan desde *nuestro* punto de vista es tener un punto de vista *nuestro*” (2009, 96).

Añadiré, a continuación, otros tres ejemplos en los que se puede apreciar la sugerencia de una determinada forma de lectura por parte del autor, que encuadra dentro

de unos subtítulos los distintos puntos de vista (2009, 145) [32a], (2009, 381) [32b], y (2009, 351) [32c]:



A pesar de los interesantes puntos de vista que nos ofrece el autor, existe además en su novela algo aún más interesante: la función metanarrativa del autor implícito. No debemos olvidarnos de que *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es una novela de tesis. Así lo demuestra Jardiel que habla del donjuanismo y explica que este tema es popular porque: “Don Juan es todo sexo, tiene estómago y tiene dinero...” (2009, 95). Según su tesis, la humanidad se ocupaba en la antigüedad solamente de su estómago, luego del bien y del mal, luego del sexo y, por último, del dinero (2009, 95):

3



ESTÓMAGO, SEXO y DINERO.

Como veremos a continuación, en la novela de tesis, donde predomina la función metanarrativa del autor, éste tiende a transmitir a su público valores que tienen que ver con lo moral, lo religioso y lo político, agregando al texto narrado su propia ideología. En el apartado titulado “De cómo había resuelto Valdivia el problema de la servidumbre” es

donde Jardiel clasifica a una de sus antiguas amantes como una “masoquista”. Vemos entonces claramente su crítica sobre lo conservador de la sociedad española:

Optó pues, por celebrar una interviú con la doncella de Corina, y en aquella interviú, y merced al pequeño sacrificio de acostarse con la doncella, supo todo lo que necesitaba saber:

Es decir: supo que Corina era masoquista*

*En un país como España, donde todavía se le llama amor al hecho de que dos personas coman cocido juntas y donde el adulterio sirve aún de tema para escribir damas, quizá es necesario explicar que masoquista son aquellos chiflados que experimentan placer al ser maltratados por el ser querido. (2009, 301)

Otro ejemplo donde vemos claramente la función ideológica de la metanarrativa en la novela de Jardiel, está en el pasaje donde este escribe sus ideas sobre política y religión a través de un “Tratado teórico del sinvergüenza”:

LECCIÓN 2. ^a- *La Religión como anestésico contra la indignación del Hombre que piensa en la desigualdad.*

LECCIÓN 5. ^a- *La Política como sistema para engañar a los bobos y que se aguanten con todo, pensando en que “la casa” va a cambiar de un momento a otro.* (2009, 216)

Este capítulo dedicado a la interacción entre el autor, el narrador, y el lector en la novela de vanguardia sugiere la importancia de estos dentro de la misma y demuestra, una vez más, que la innovación y el humor vanguardista requieren de una audiencia preparada. El lector de la novela de ruptura debe abrir todos sus sentidos para entender la fusión de las palabras y las imágenes, como así también los puntos de vista y opiniones del autor.

5. LA DECONSTRUCCIÓN DEL MITO DE DON JUAN

5.1. Breve revisión del mito de Don Juan

Sería prácticamente imposible, debido a la extensa bibliografía existente sobre lo que se considera mito, abordarlo teniendo en cuenta todas sus posibles definiciones. Tomaremos entonces como definición, aquella que aparece en el libro *El mito en el teatro clásico español* y que lo define como “figuración compleja y emocionadamente reflexiva de un destino personal y colectivo, una historia humana fundamental de potencialidad universal, un encadenamiento de símbolos” (1988, 327-328) En este sentido no cabe la

menor duda de que Don Juan pertenece a la categoría de mito. Aunque Don Juan tenga sus orígenes en el siglo XVII gracias al nacimiento de la obra *El burlador de Sevilla*, la gran proliferación de sus representaciones en la literatura lo muestran atemporal y actual. La pertenencia de Don Juan a la categoría de mito se debe, en gran parte, a su independencia de su creador, Tirso de Molina, y de su antiguo personaje: el *Burlador*. Don Juan renace en todas las generaciones, sufriendo una metamorfosis en la mano de innumerable cantidad de escritores que se apoderan de él, sin otorgarle agotamiento alguno.

Con este reconocimiento de Don Juan como un personaje que la sociedad no consigue olvidar nace una pregunta. ¿Cuáles son las cualidades que hacen de Don Juan un mito legendario, proponiéndolo como un modelo identificador ante sus espectadores? Respecto a esto, en su excelente libro titulado *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX*, Ana Sofía Bustamante establece lo siguiente:

Don Juan es el héroe de la fuerza individual ejercida contra la propia especie (la mujer, las mujeres), contra el orden social (representado por el comendador) y contra el orden divino (representado en el convidado de piedra); es un héroe triplemente desaforado que todo lo transgrede y que inapropiadamente se queda sin tiempo frente al misterio de la muerte, de la injusticia y de Dios. La historia de Don Juan es un nudo Gordiano donde se mezclan sexo, poder y muerte, en otros términos, instinto, sociedad y trascendencia. Sobre esta base surge todo un universo de preguntas y respuestas en torno a la transgresión y la norma, la naturaleza y la civilización, la libertad y el destino, la esencia de los sexos, y las relaciones entre ficción y realidad [...]. (1998, 13)

Conforme a lo señalado por la estudiosa Pérez Bustamante, podríamos concluir que Don Juan cuenta a lo largo de la historia, con tres elementos centrales y constitutivos de su personaje. Estos últimos siendo: el *sexo*, a través del engaño, el *poder*, a través del estatus social y, la *muerte* a través de la justicia divina.

Don Juan es indudablemente, un arquetipo conocido por la sociedad, que a pesar de su innumerable reproducción, tiene sus orígenes en la obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. El mito de Don Juan creado por Tirso, es un personaje adaptable que logra, como todo mito, nacer, desarrollarse, reproducirse, trasladarse y morir. Siendo indiscutiblemente esta muerte lo que le otorga la capacidad de resurgir no solo eternamente, sino también universalmente. El Don Juan que nacía allá por 1630 con *El Burlador de Sevilla*, proponía un protagonista libertino, seductor, transgresor, una especie de héroe diabólico que encontraba su muerte a manos de fuerzas sobrenaturales.

En su “introducción” a *Don Juan Tenorio* Francisco Nieva habla de la importancia de la imagen de Don Juan como un personaje que la sociedad muchas veces busca imitar

y muchas otras condenar. Sin embargo, tal como lo establece Nieva, Tirso había logrado preparar el terreno para la creación de un agente intermediario entre el cielo y la tierra, un hombre que hace frente y resta importancia a los muertos al sentarse a almorzar con un difunto. Un hombre que no hace otra cosa que burlar las leyes humanas, convirtiéndose en un héroe pecador y transgresor. (1990, 11). De este modo, Tirso crea un arquetipo que deja demostrado el dominio de la justicia de Dios sobre el hombre, el poder divino sobre el ser humano y la sociedad.

Las características de los rasgos de personalidad de Don Juan, que luego se encargarán de recuperar y transformar sus sucesores, nacen indudablemente en 1630 con el *Burlador de Sevilla*. Muchas son las modificaciones que sufre el mito, pero hay determinados rasgos que lo acompañarán a través del tiempo. Tal como lo afirma Bustamante, Jean-Luis Picoche señala:

El personaje central ha de ser un libertino joven, disoluto y seductor, [...] una o varias mujeres seducidas por el protagonista, un prodigio interviene para redimir al pecador o precipitarle en el infierno si se obstina. (1992, 43)

Lo heroico, las mujeres, el pecado y la muerte parecen ser algunos de los rasgos más representativos del mito. Sin embargo, Don Juan también sugiere deshonor y seducción a través de mentiras y promesas. Don Juan pasa de la duquesa Isabela (que supone la traición a su amigo el duque Octavio), a la pescadora Tisbea, la aristócrata Ana y la labradora Aminta. El personaje mítico encuentra siempre una forma de seducir a través del engaño premeditado y no duda en llevar a cabo todo tipo de burlas, incluso cuando estas sugieren su promesa falsa de matrimonio.

Muchos renombrados escritores que trabajaron sobre el personaje antes de Jardiel Poncela, como Molière, Antonio de Zamora, Goldoni y Zorrilla, continuaron con la representación de Don Juan como un ser ateo, perverso, enamorado, con afinidad a los viajes y a las aventuras, pendenciero, que disfruta con la mentira y la deshonor, refinado y atractivo, de clase social acomodada, arrogante y con facilidad para olvidar a aquellas mujeres que logra seducir.

Sin embargo, aquellas mujeres que Don Juan conquista, pertenecientes a diversas clases sociales, se multiplicarán a medida que la representación del mito comienza a proliferarse. Así, a partir de *El Burlador*, el número de mujeres se ampliará sustancialmente. En el Don Juan de Zorrilla, ya vemos al héroe mítico hacer alarde de un

total de 72 conquistas (1993, 82) manteniendo las relaciones volátiles de Don Juan con sus conquistas. El Don Juan de Zorrilla introduce también un nuevo elemento constituido por el amor a través de doña Inés, de quien Don Juan se enamora perdidamente. Es Zorrilla quien logra por primera vez que un personaje femenino pida Justicia por Don Juan en lugar de su condena. No debemos olvidarnos que, en el siglo XVII, cuando Tirso crea al personaje, la imagen del hombre patriarcal dominaba la sociedad. A partir del Romanticismo, cuando nace el Don Juan Tenorio de Zorrilla, surge una nueva forma de interpretación del amor que sugiere el enamoramiento por parte de la figura masculina, frente a la espera y la pasividad por parte de la mujer.

5.2. El Mito de Don Juan en el siglo XX

Cuando, en 1930, Jardiel Poncela escribe en su prólogo “en donde vuelve a hablarse del famosísimo” (2009, 79), varios eran los autores que ya para esa época habían publicado tanto obras dramáticas como ensayísticas sobre el personaje mítico de Don Juan. En 1922, Azorín publicó su novela *Don Juan*; tres años más tarde Valle Inclán escribió *Las Galas del difunto*; en 1928 los hermanos Machado estrenaron *Juan de Mañara*, y en 1929 Unamuno publicó *El hermano Juan*. Muchos fueron los escritores que propusieron su propia versión del legendario mito. La reactivación del mito de Don Juan responde a un factor inevitable de la vida humana: el paso del tiempo. A medida que el tiempo pasa, con el cambian las costumbres e ideologías políticas, religiosas y morales de cada sociedad. No es sorprendente entonces, con estos cambios, que también se modifique aquel héroe barroco seductor y transgresor propuesto por Tirso de Molina en 1630.

Podríamos decir que a lo largo de los siglos, la figura de Don Juan ha ido sufriendo una continua metamorfosis. Lejos de quedar eliminado de la literatura española, Don Juan pasó de ser de un arquetipo (una personalidad individual) a un “tipo”. La figura de aquel seductor y transgresor “Don Juan Tenorio”, pasó a ser “donjuán”, “juanito”, y hasta un “playboy” moderno. A través de los siglos, algunos autores como Molière lo racionalizaron y, otros autores románticos como Zorrilla, lo hicieron debilitarse ante su profundo amor por una mujer. Al entrar al siglo XX, cuando las prohibiciones sociales quedan ya sin ningún tipo de fuerzas, cuando las mujeres ya no son secuestradas sino que poseen libre elección, cuando la honra y la moral pierden importancia ante el goce de las relaciones sexuales y eróticas heterosexuales, surge una única reflexión. Y esta reflexión

es precisamente aquella que señala Gregorio Marañón en 1940 al escribir su obra *Don Juan. Ensayo sobre el origen de su leyenda* cuando cuestiona la actitud del hombre frente al amor en la época moderna, donde el “amor no se conquista sino se regala” (1983, 71).

En 1930, diez años antes de que surgiera este interrogante, Jardiel Poncela se adelantaría a reflexionar sobre el tema del donjuanismo en el siglo XX en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Así lo sugieren sus palabras, al comienzo de su prólogo, cuando después de “etiquetar” su propia novela como “Don Juan, seductor de damas a domicilio”, el autor continúa escribiendo: “Dedicado a mi admirado Gregorio, que tanto entiende de estas cosas”⁸ (2009, 79).

Tal y como lo establecimos en nuestra introducción, esta segunda parte de nuestro trabajo será destinada a analizar la deconstrucción del mito de Don Juan en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* a través de la utilización de elementos vanguardistas. En los siguientes capítulos, procuraremos llevar a cabo un análisis del tratamiento del donjuanismo en el arte de vanguardia; un arte innovador que lejos de buscar la eliminación del mito, lo distancia de sus lectores en un intento incansable de quebrar el encantamiento que este ha producido durante décadas.

Innumerables son las metamorfosis que ha sufrido Don Juan a lo largo de los años, sin ir más lejos, ya en 1959, Leo Weinstein realizaba una lista de las 390 recreaciones del personaje mítico (1959, 187). Sin embargo, cabe destacar, que a pesar de la proliferación de creaciones literarias que transformaron al arquetipo de Don Juan en un “Don Juan por doquier” existe un elemento esencial que el mito ha mantenido en su recreación contemporánea: la presencia o ausencia de amor hacia la mujer.

Al situarnos en el siglo XX, nos encontramos con un Don Juan que escapa de aquel héroe sublime y mítico que nacía en el siglo XVII a partir de su muerte a manos de la justicia divina. Por el contrario, el siglo XX propone un Don Juan que pasa de ser un héroe a una verdadera caricatura. Aquella nueva dimensión de “languidez” dada por Zorrilla a Don Juan, que se enamora perdidamente de una mujer, es pasada a lo ridículo por autores Valle-Inclán y Jardiel Poncela, entre otros. La síntesis de nombres citados no pretende, de ningún modo, abarcar el extenso repertorio de obras teatrales y narrativas sobre el donjuanismo contemporáneo. Muchas escapan sin duda al análisis que

⁸ En su novela Jardiel aclara en una nota a pie de página que al decir a “a mi admirado Gregorio” se está refiriendo precisamente al ilustre y gran doctor Gregorio Marañón. (2009, 79). Esto sugiere que, antes de comenzar a escribir su novela, Jardiel poseía previo conocimiento sobre los estudios psicológicos que estaban comenzando a aflorar sobre el personaje mítico de Don Juan a comienzos del siglo XX.

llevaremos a cabo; pero cabe afirmar que son estas últimas las que muestran claramente las características más marcadas del Don Juan Tenorio del siglo XX.

El Don Juan Tenorio de Zorrilla es degradado por autores como Valle-Inclán a través de la parodia. Sin embargo, en el caso de Jardiel, Don Juan Tenorio es desintegrado a través de la deconstrucción que caracteriza al humor de vanguardia. Todos estos autores se nutren de las características del viejo *burlador* creado por Tirso y el *tenorio* sensibilizado luego por Zorrilla, pero agregan un toque grotesco, irónico y trágico, desmitificando no solo al arquetipo, sino también al sistema de valores que ha rodeado siempre la vida de Don Juan en sus distintas versiones.

Según lo establecimos en nuestra introducción, la España de los años 20 fue constituida por el creciente desarrollo de la literatura erótica y una mayor libertad en las relaciones sexuales entre hombre-mujer. La reactivación del donjuanismo de esa época, se encuentra marcada por el nuevo papel de igualdad y competitividad que adopta la mujer moderna del siglo XX. Un ejemplo claro de esto lo constituye el personaje de Vivola Adamant en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, representando un personaje femenino muy atractivo y que, sin apenas conocer a Pedro de Valdivia, se desliza hacia atrás en una silla, esponjado sus pechos y suspirando golosamente (2009, 164).

Es en el *Hermano Juan, o el mundo es teatro* de Unamuno, escrita en 1929 y publicada en 1934, donde vemos aparecer una de las características más singulares del Don Juan contemporáneo: su capacidad de auto-representarse. El “Juan” con ausencia de “Don” que presenta Unamuno en su prólogo, es un Don Juan que actúa ante un público determinado y se acomoda a sus exigencias. Así, el Don Juan representado en el siglo XX pasa de ser un arquetipo a un “actor” que sabe exactamente el mundo en el que vive y que es consciente de su calidad de “personaje”. Dice el personaje de Inés en la obra: “Tú..., no lo sé..., pero, la verdad, se me antoja que siempre estás representando...”, y Juan contesta: “¡ Sí, representándome! En este teatro del mundo, cada cual nace condenado a un papel, y hay que llenarlo so pena de vida [...]” (1992, 133). El Don Juan del siglo XX actúa y se representa a sí mismo innumerable cantidad de veces, siendo consciente de que la vida en sí misma es un teatro y que él debe actuar por y para su público: la sociedad.

Otra característica del donjuanismo contemporáneo es el Don Juan que no conquista, sino que es conquistado. En la obra de Unamuno por ejemplo, las mujeres se enamoran de Juan por su gran capacidad de seducir, sintiendo por este un amor maternal

y fraternal. Las mujeres lo buscan para lograr realizarse y concebir hijos que Juan no puede darles. Esto supondrá a su vez otra característica más del Don Juan contemporáneo, constituida por su fracaso ante lo biológico y lo humano. Los hermanos Machado, quienes en 1927 estrenaron *Juan de Maraña*, proponían también un Don Juan casado y fracasado, pero en este caso ante el amor verdadero. Miguel de Maraña es un Don Juan que fracasa ante la capacidad de enamorarse. Feal Deibe señala sobre esto lo siguiente:

Se enuncia aquí el tema básico de la obra: el sentimiento de la incapacidad de amar. Lo interesante es advertir cómo esa incapacidad es Don Juan quien la encarna. Los Machado se sitúan así en la corriente moderna, que ve en Don Juan, en vez del amador, el hombre que no puede amar. La incapacidad amorosa resulta el básico rasgo donjuanesco, y como tal pasa a primer plano. (1984, 64)

El Don Juan moderno supone entonces, un Don Juan que no es capaz de enamorarse. Lejos del *burlador* propuesto por Tirso, el nuevo Don Juan del siglo XX aparece indiferente al amor verdadero. El efecto romántico del amor introducido por Zorrilla, queda parodiado ante un Don Juan que no logra amar. La muerte ya no se presentara tampoco igual para el Don Juan contemporáneo. La figura del comendador y el arrepentimiento de Don Juan por amor ya no tienen cabida en el siglo XX. Tanto en el Don Juan de los hermanos Machado, como en el de Unamuno la muerte pasa de ser implacable ante la justicia divina, a una muerte natural. Asimismo, en la novela de Jardiel, la muerte ya no será a través del arrepentimiento sino que dependerá de una decisión propia, cuando Pedro lleva a cabo su propio suicidio.

Como vemos, varios son los cambios que sufre el Don Juan contemporáneo. Si bien aún mantiene vigente el amor, la muerte y la fuerte presencia de personajes femeninos en su entorno, el Don Juan del siglo XX se casa, sufre por no enamorarse, sabe auto representarse y hasta se suicida. Mostrará también el Don Juan contemporáneo, como en el caso de la obra *Las Galas del difunto*, publicada por Valle Inclán en 1926, la degradación del personaje mítico. Así, Valle Inclán reducirá en nombre de Don Juan por “Juanito Ventolera”, a doña Inés por la prostituta La Daifa y al convento, donde se encontraba la inmaculada doña Inés, por un prostíbulo. La novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Jardiel tampoco escapa a la degradación del mito, cuando Don Juan es representado por Pedro de Valdivia, que después de visitar cabarets, tener relaciones con 36.857 mujeres y practicar el sadomasoquismo, acaba rendido a los pies de una mujer fatal.

Don Juan no se encuentra acabado en el mundo contemporáneo. Si bien, como establece Marañón, debe convivir en una época donde el amor se regala, Don Juan se las ingenia para sobrevivir y adaptarse no sucumbiendo ante el tiempo. El Barroco del siglo XVII lo racionalizó, el Siglo de las luces se encargó de intelectualizarlo, el Romanticismo de enamorarlo y el siglo XX de parodiarlo. Y cuando muchos pensaban que Don Juan ya no tenía nada que ofrecer, en 1930, Jardiel arremete contra la tradición lógica del mito y ofrece una aportación novedosa a su desmitificación, a través del arte de vanguardia.

5.3. El proceso de deconstrucción del mito a través del arte de Vanguardia

Antes de comenzar nuestro análisis de cómo Jardiel lleva a cabo la *deconstrucción* de los elementos más representativos del mito del personaje donjuanesco, es de vital importancia definir este último vocablo. La Real Academia Española nos ofrece el siguiente significado del mismo:

1. tr. Desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades.

Como vemos, deconstrucción no siempre significa acabar totalmente con algo. Por el contrario, deconstrucción también sugiere separar diversos elementos generando una pérdida de cohesión y fortaleza. Es importante tener esta definición en cuenta, ya que como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro trabajo, el arte de vanguardia se caracteriza principalmente por la desestructuración y la renovación de los elementos artísticos y literarios.

Por otra parte, tal como recogimos en el capítulo dedicado a los *ismos* en el arte de vanguardia, el arte joven cuenta con un arma de combate esencial para la deconstrucción de los héroes míticos: la sátira y la ironía. Estos dos elementos del humor vanguardista jugarán con las situaciones, los valores y las características de la personalidad de los distintos personajes, haciendo que los héroes pasen a ser nada más que caricaturas grotescas. La vanguardia, que todo lo renueva a través de argumentos absurdos, personajes deshumanizados, y una nueva organización de la página, cuenta con la posibilidad de convertir a héroes míticos en antihéroes y, cambiar radicalmente la visión grandiosa que la sociedad ha llegado a tener de ellos.

Como veremos en este capítulo, en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Jardiel no hace nada más que repasar los elementos más característicos del mito y realizar

una parodia. Este estudio de deconstrucción del mito de Don Juan a través del arte de vanguardia nos sugiere tener en cuenta un punto fundamental ¿Cuál es la mejor forma de abordar aquellos elementos verdaderamente constitutivos del argumento donjuanesco? Centraremos así nuestro estudio solo en aquellos elementos que han convertido a Don Juan en un personaje mítico desde sus principios y que han perdurado, aunque de distinta forma, a través del tiempo, en diferentes versiones. Analizaremos la aplicación del humor vanguardista en las tres unidades constitutivas siguientes:

1. Deconstrucción del engaño, la posesión y la huida.
2. Deconstrucción del orden social.
3. Deconstrucción de la muerte a manos de la justicia divina.

Estas tres unidades, como veremos, le otorgan la posibilidad al mito de sufrir una continua metamorfosis y encierran aquellos elementos que prácticamente no han variado a lo largo de los años y en las distintas representaciones del mito.

1. Deconstrucción del engaño, la posesión y la huida

Lo primero que revela el carácter desintegrador del mito a través del humor vanguardista en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* es la tesis que ofrece Jardiel sobre el personaje mítico cuando establece que “Don Juan es un idiota” (2009, 98). El autor comienza su prólogo ironizando sobre los estudios existentes en torno al donjuanismo y propone, a de la imagen de una columna, que el donjuanismo interesa porque: “Don Juan es todo sexo, tiene estómago y tiene dinero” (2009, 95):



ESTÓMAGO, SEXO y DINERO.

Jardiel ofrece desde los comienzos de su novela, un *razonamiento* sobre el personaje que determinará una nueva visión del mito ante la sociedad, que llegó a sublimarlo. El autor vanguardista ofrece su propio razonamiento sobre el personaje, y explica que Don Juan es famoso solo por su testarudez:

Don Juan- el idiota tipo- alimenta una sola y única idea: lograr mujeres. Y como es testarudo, como es formidablemente testarudo, las logra; a fuerza de lograrlas a todas, a absolutamente a todas, Don Juan pasa a la historia con el carácter de simbólico seductor (2009, 113)

No contento con esta explicación, Jardiel ofrece también una justificación matemática para explicar por qué el tema de Don Juan interesa universalmente y apunta que: *Don Juan= Crimen Pasional, Crimen pasional: Productos “Kotex” y Productos “Kotex”⁹= Intimidades del sexo*. Señala entonces Jardiel la importancia de sumar todos los elementos que como resultado da: *Don Juan= Intimidades del sexo* (2009, 82). Por último, Jardiel habla también de la tan popular biología de Don Juan en el capítulo que titula: “Antigua, moderna, y evidente biología de Don Juan”. Este capítulo resulta de gran importancia debido a que aquí se establece el primer encuentro entre desmitificación y vanguardia. El autor ironiza sobre la abundancia de estudios realizados sobre la biología y psicología de Don Juan y transcribe, humorísticamente, un largo párrafo en caracteres griegos, que no traduce puesto que es un camelo y continúa afirmando que con ese texto está todo dicho (2009, 116):

⁹ Luis Alemany, explica que se trata de una marca de paños higiénicos femeninos que al parecer fue muy famosa en la época (2009, 82). Esto demuestra como Jardiel juega con la imagen y la literatura. El autor se sirve de elementos modernistas y los utiliza para explicar la trascendencia de Don Juan. Esta acción genera un efecto cómico y resta a su vez importancia a los verdaderos elementos que transformaron a Don Juan en un legendario mito.

representan a condesas elegantes, campesinas, muchachitas irlandesas, domadoras de cocodrilos y hasta a la última descendiente de los monarcas incas. Cada imagen es acompañada siempre por el nombre, el título y la edad de la mujer seducida. A través del efecto de acumulación, y la técnica vanguardista de fundir la imagen y la palabra, Jardiel convierte la seducción de Don Juan en una carcajada.

En el *Burlador de Sevilla*, Tirso de Molina nos introducía a un personaje que seducía a las mujeres a través del engaño, para luego abandonarlas. Así, veíamos a Don Juan conquistar a la pescadora Tisbea, con promesas de amor: “Juro ojos bellos, / que mirando me matáis, / de ser vuestro esposo” (1977, 178). El Don Juan vanguardista propuesto por Jardiel conquista a las mujeres de una forma “estandarizada” y en masividad. Pedro de Valdivia mantiene una oficina con personal que trabaja solo para mantener en orden el gran número de sus conquistas y garantizar el registro de las mismas. Aparecen en la novela “fichas” que guardan la información de cada conquista de Pedro, en las que se detallan el nombre, el apellido, la edad y el método de conquista aplicado por el Don Juan moderno. Una vez más, Jardiel introduce la imagen en su novela, parodiando las conquistas de Pedro e introduciendo una nueva perspectiva sobre la seducción donjuanesca (2009, 326):

3

<p>NUM. 9.906.</p> <p>Sor Reverberación de las Catorce Llagas</p> <p>—Edad, sólo confesada al confesor. —Casada. —Morena; andaluza; risueña. —Carácter, sólo confesado al confesor. —Gran lectora de Palacio Valdés, soñaba con ser igual a la Hermana San Sulpicio. Me bastó con enviarle una carta, como don Juan, pero firmando <i>Cefirina</i>, para que ella comprendiera que el Cielo había atendido sus deseos. Me habló luego de matrimonio; mas yo la dije que nuestro matrimonio era imposible, por ser ella casada. Arrepentida de su pecado, se resignó nuevamente a ser sor.</p>	<p>NUM. 9.907.</p> <p>Sor Insolación de los Diez Puñales</p> <p>—Edad, no confesada ni al confesor. —Casada. —Castaña; esbelta; ojos grises. —Carácter, imposible de adivinar bajo sus tocas. —Entré en su celda por equivocación, al ir a ver a sor Reverberación, y ella quedó aterrada, tomándose por el Demonio. Entonces yo encendí una cerilla y el olor a fósforo la hizo desmayarse convencida. Gritó: «<i>El Malo</i>» Y cuando me fui se quedó murmurando: «<i>Pues el Malo es bastante bueno.</i>» No volví más.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tal y como vemos en el Don Juan contemporáneo de Unamuno, Pedro es un personaje que sabe representarse a sí mismo y es muy consciente de su papel de seductor. Es así como en el capítulo titulado: “Valdivia encuentra debajo de su cama una chalina, una melena, una pipa, un pintor y un discípulo” Pedro tendrá la oportunidad de conocer al pintor “Luis Campsa Aguirre” con quien compartirá y a quien educará sobre sus conquistas. Sin embargo, a diferencia de Unamuno y otros contemporáneos, que simplemente mostraron un Don Juan auto representativo, Jardiel introducirá al hacerlo un

recurso sorprendente e inédito. El elemento vanguardista de la *sin razón* entra en juego cuando Luis Campsa habla con Pedro desde debajo de una cama y las palabras de la conversación son invertidas (2009, 279):

□

—Digo que por qué.

OREJA.

—PORQUE TENGO COMPLETAMENTE APLASTADA UNA

—¿A qué ha venido a mi casa?

Y la voz misteriosa declaró compungida:

POR LA SED DE AMAR...

HE INTRODUCIDO ANOCHE FURTIVAMENTE IMPULSADO

—SI YO LE DIFERA A USTED, SEÑOR VALDIVIA, QUE ME

Valdivia retrocedió a lo largo de la piel de leopardo.

Retrocedió escamadísimo.

El instalado debajo de la cama debió adivinar la causa de la escama, porque protestó dignamente:

ARTISTA! SOY PINTOR!

—!SEÑOR VALDIVIA! ¿QUE CREE USTED? !YO SOY UN

Pedro se encogió de hombros para replicar:

—Los he conocido generales de división, joven...¹²⁴.

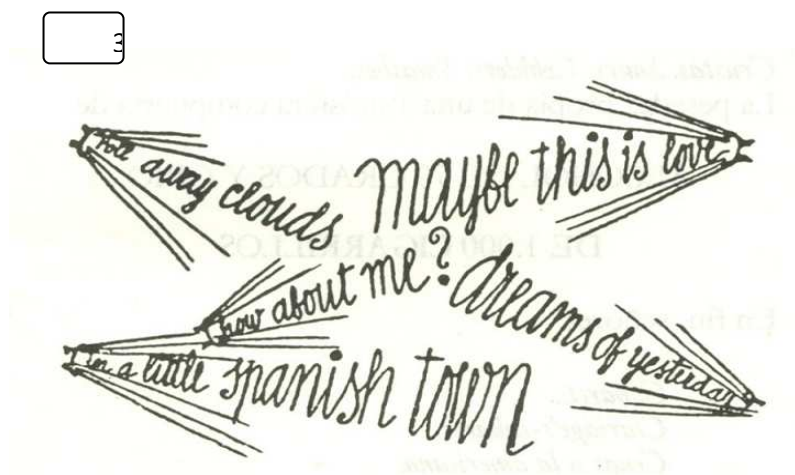
Se oyó un gruñido indefinible; crujió el somier y de entre éste y las pieles surgió una mano empuñando un papelito:

A partir de este momento y en los capítulos siguientes el humor y el absurdo toman el control de la descripción que Pedro hace sobre su capacidad de seducir mujeres por doquier. El hecho de que el lector deba dar la vuelta al libro, para poder seguir los pasos donjuanescos de Pedro, no hace más que generar comicidad y desintegrar la importancia que el sexo, a través del engaño, había tenido en la historia de Don Juan.

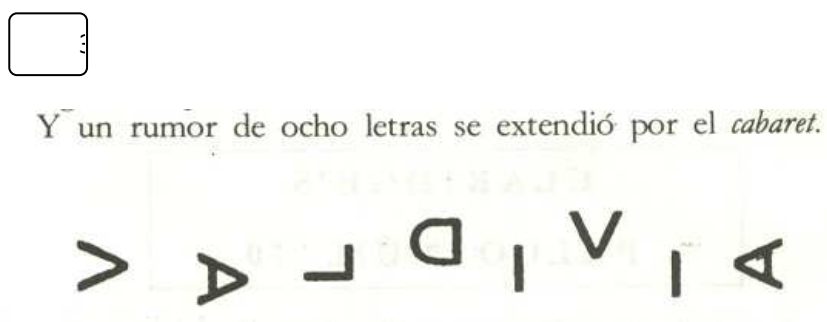
Del mismo modo que lo hace Valle-Inclán en *Las Galas del difunto*, Jardiel rodea a Don Juan de elementos modernos. Al conocer al principal personaje femenino de la novela “Vivola Adamant” Pedro es obligado a asistir a un cabaret donde Vivola pretendía hablar con él. Y con este escenario de fondo el narrador realiza una detallada descripción de Pedro y de Vivola, que no hace nada más que parodiar las descripciones de las novelas rosas y eróticas contemporáneas:

Sacó también un cigarrillo, prendiéndole fuego por un solo extremo-el opuesto al que introdujo en la boca-, según la antigua moda de Bizancio. Después se acodó en la mesa y miró fijamente a Vivola, que emergía de las nubes de humo azulado como emergen de las ondas del mar las Anfitrías de los cromos [...] Y en efecto Vivola Adamant era magnetizante: una de esas mujeres sinuosas, estupendamente flexible y de un atractivo pavoroso que nunca se sabe de qué depende: si de los ojos, del perfume, de la voz o de las secreciones internas. (2009, 151)

El elemento gráfico también cobrará mayor importancia en esta escena ya que Jardiel mezcla una vez más imagen y palabra para transportar al lector a la situación específica que se vive en la novela. El cabaret se hace más “palpable” a través de la siguiente imagen, que encierra precisamente tres elementos modernos: el jazz, el cine y el cómic (2009, 145):



En este capítulo, Jardiel ironiza sobre el éxito de Pedro con las mujeres, que “alargando su hociquito” le ofrecían besos, mientras otras se los tiraban con la mano. Sin embargo, lo más interesante es la imagen del rumor de ocho letras que se extendió por el *cabaret* cuando Pedro entró a este (2009, 148):



Como vemos a través de las imágenes previas, ni siquiera la fama de Don Juan se salvará del humor vanguardista. Aquella virtud de “fama” y actitud heroica ante las mujeres que ha acompañado a Don Juan desde el *Burlador de Sevilla* y en la mayoría de sus representaciones posteriores, queda totalmente desintegrada en las páginas de la novela de Jardiel.

2. Deconstrucción del orden social

Nos resulta casi imposible hablar de la fama seductora de Don Juan sin referirnos en absoluto a su posterior huida. Desde el Don Juan de Tirso de Molina, pasando por el de Molière y hasta llegar al de Zorrilla, el personaje donjuanesco se caracteriza por su rápida huida después de cada conquista.

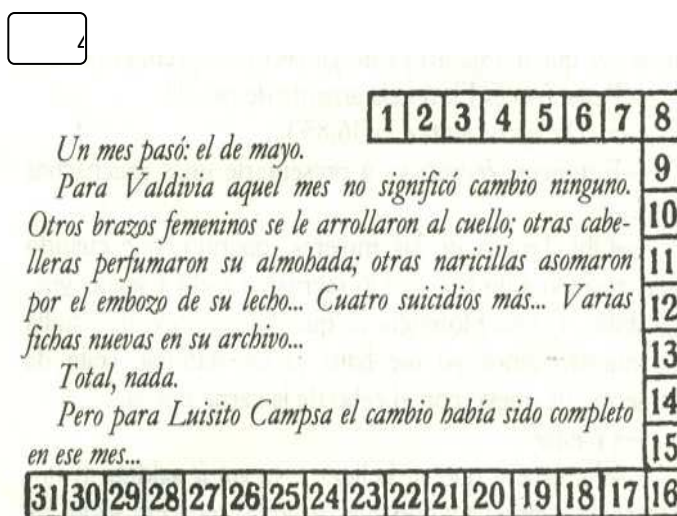
Si llevamos a cabo una cuidadosa lectura en la obra de Tirso, nos damos cuenta de que el Burlador de Sevilla no solo huye apenas finaliza su conquista, sino que además, no disfruta de la posesión sexual de las mujeres a las que logra seducir. El personaje siempre se va rápido, corriendo contra el tiempo. Así, en la obra observamos como el Burlador de Sevilla anuncia a su criado Catalinón: “Vete, y las yeguas prevén” (1977, 176). En el caso de Zorrilla, el personaje abandona a Doña Inés apenas la ha secuestrado para pasar así la noche con otra mujer, pero da un vuelco romántico a su obra y abre las puertas hacia un Don Juan enamorado que desea quedarse junto a su amada.

Jardiel, continuando con la idea de Zorrilla, subvierte totalmente la huida de Pedro después de la conquista y posesión. Pedro de Valdivia, que sin duda es un Don Juan moderno interactuando en el siglo XX, disfruta de su relación sentimental, sexual y erótica con las mujeres sin prestar atención al tiempo. Un ejemplo de esto lo encontramos en la relación que Don Juan mantiene con la última descendiente Inca, María Cristina de Orellana, durante más de un año. Asimismo lo hace con la inglesa y ex interna del Colegio de Dublín Margaret Wilcklow: “Tres meses de idilio, que Pedro barajaba con tres o doce idilios diversos. Al tercer mes, Valdivia estaba harto de Margaret y sus I love you” (2009, 246). Como vemos, Pedro no abandona a la mujer conquistada, sino que se mantiene junto a ella durante tres meses consecutivos.

Es a través de la anulación de la huida rápida cuando Jardiel arremete contra el Don Juan tradicional y nos permite vislumbrar un Don Juan diferente. Este último se nos presenta como tal, sabiendo disfrutar de los placeres sexuales y eróticos que la sociedad del siglo XX le ofrece por su escasez de normas morales. Respecto a esto y en su artículo *Saga y fugas de Don Juan*, Pérez Bustamante explica que:

Don Juan no busca una sociedad donde impere el amor libre, ni mucho menos busca liberar a la mujer [...], porque sin barrotes y celosías, sin normas y frenos morales externos e internos, no podría jugar [...] a más libertad de costumbres, menos Don Juan. (1998, 14)

La idea de la anulación de la huida será también representada por Jardiel mediante la original imagen de un calendario que figura como portada del capítulo titulado “se comprueba que la ciencia de Valdivia era tan infalible como un eclipse de sol”. Se mezclan las palabras con los números del calendario, que anuncia que durante el mes de mayo había estado acostado en su cama con numerosas mujeres, de las cuales cuatro llegaron al suicidio (2009, 335):

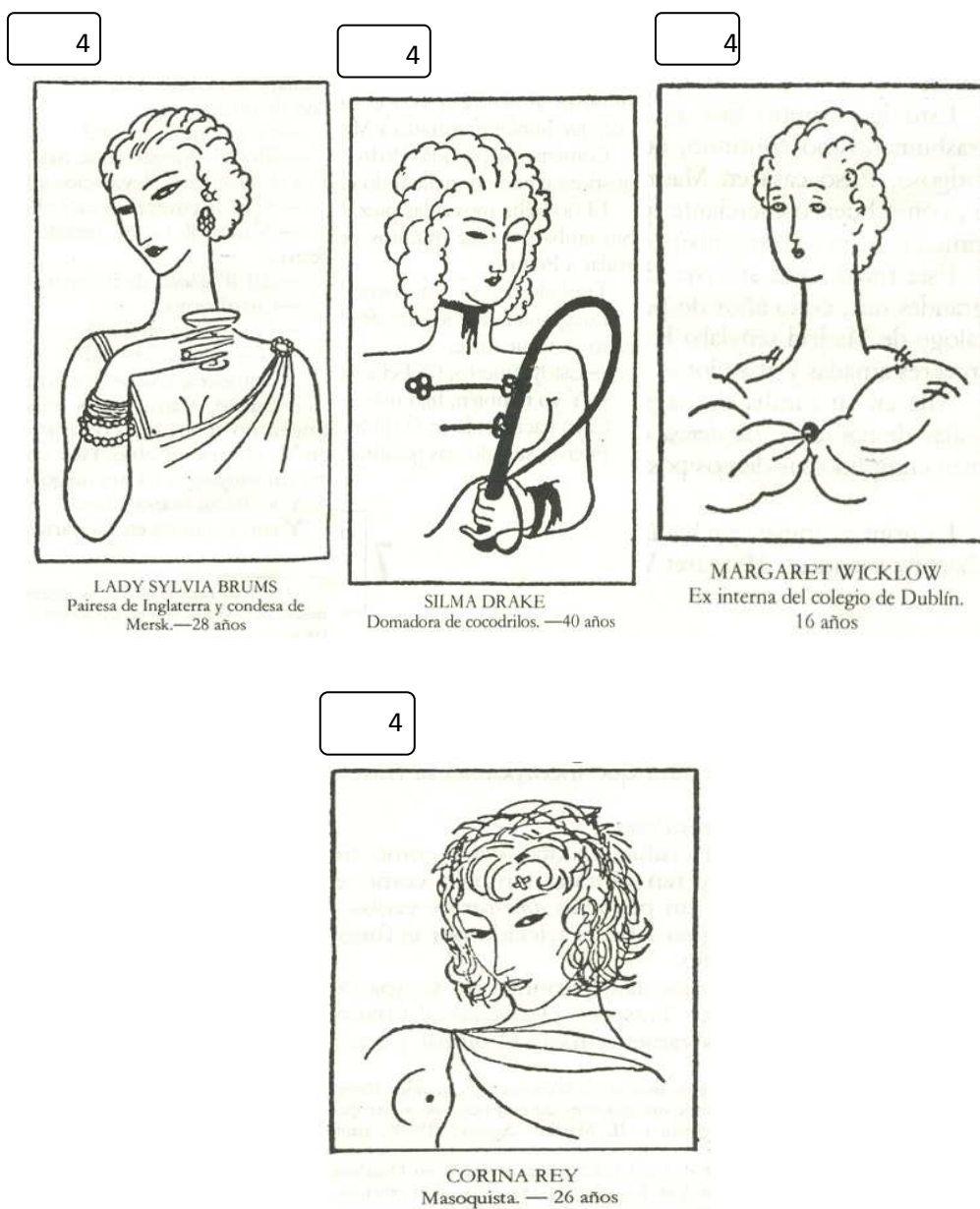


Uno de los componentes principales del personaje de Don Juan es el poder que este ejerce a través de su estatus social. En el *Burlador de Sevilla*, Don Juan no solo es adinerado, sino que utiliza ese dinero para seducir mujeres, como es el caso de Aminta y Tisbea. Sin embargo, hacia finales del siglo XVII, la condición aristocrática pierde fuerzas, y al llegar al Don Juan Tenorio propuesto por Zorrilla el personaje mítico ya no hará uso de su dinero para lograr sus conquistas.

En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* el Don Juan que se nos presenta es sin duda alguna una figura adinerada, pero su condición social no es la clave en la relación que este mantiene con las mujeres que conquista o buscan conquistarlo. Sin ir más lejos, Vivola Adamant, que es la mujer que logra conquistar su corazón, es fina y terriblemente rica. En una conversación con ella Pedro no pierde la oportunidad de anunciarle que no se encuentra cómodo con el papel de hombre proveedor: “porque yo, amiga mía, cuando me niego a una mujer se mantener la negativa. La obligación de los

hombres es vivir siempre manteniendo a alguien y una negativa se mantiene con poco gasto” (2009, 153).

Jardiel se asegura de mostrar la igualdad y emancipación de la mujer a través de imágenes donde estas siempre se muestran utilizando joyas, aros llamativos, beben Martini y visten ropas elegantes. Pero como no es de extrañar, Jardiel busca además el humor en cada imagen y en cada una de las páginas de la novela. Por esta razón, el autor genera la risa de su público al incluir también imágenes de mujeres masoquistas y hasta una domadora de cocodrilos (2009, 222) [41a], (2009, 236) [41b], (2009, 244) [41c], (2009, 300) [41d]:



Es imposible hablar del estatus social de Don Juan sin hacer mención de su criado. La figura del criado tuvo un papel importantísimo en el donjuanismo desde sus primeros inicios. En el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla el criado ya no aparece como la voz interior de Don Juan, sino que la lleva a cabo Don Juan en su propio interior. En el Don Juan contemporáneo de Jardiel, la figura del criado regresa a la vida de Pedro con el nombre de Ramón, que apunta frases de su amo, para lograr conquistar el amor de la hija del Jardinero (2009, 496). Sin embargo, Jardiel subvierte el rol del criado fiel e inseparable y desintegra de esta forma su antigua función. Para lograr esto, nuestro autor convierte a Ramón en un criado individualista que utiliza la “sabiduría femenina” de su amo para poder lograr su sueño de casarse. Así, nos encontramos con una nueva perspectiva del criado, que responde a las características individualistas de una sociedad contemporánea. Ramón no se queda al lado de su amo hasta la muerte, como lo hizo Catalinón en Tirso. Muy al contrario, abandona a su amo para casarse con la mujer de sus sueños y ser feliz.

3. Deconstrucción de la muerte a manos de la justicia divina

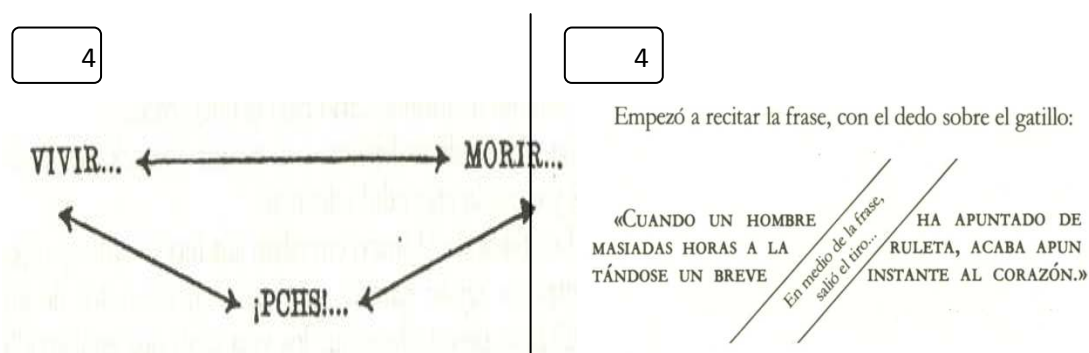
El crimen y el castigo divino han sido componentes cruciales del personaje donjuanesco a lo largo de toda la historia. Desde el Barroco hasta el siglo XVII todos los dramaturgos que realizaron una versión del Don Juan, centraron el castigo final del personaje a través de la gracia divina. En la obra de Tirso de Molina, Don Juan es confrontado por la estatua del comendador, que le anuncia: “Las maravillas de Dios son, Don Juan, investigables, y así quiere que tus culpas a mano de un muerto pagues” (1977, 254). En oposición a esto, el Don Juan romántico de Zorrilla, elimina el temor a el castigo de Dios y lo reemplaza por la propia conciencia y el amor del personaje de Doña Inés, que sentencia: “[...] Misterio es que en comprensión / no cabe de criatura, / y solo en mi vida más pura, / los justos comprenderán / que el amor salvo a Don Juan / *al pie de la sepultura*” (1993, 223).

En la época contemporánea nos encontramos con el Don Juan propuesto por Jardiel que ya no teme el castigo de la gracia divina y que además no es castigado por esta última. El pecado es subvertido por la verdad y Pedro cumple nada menos que con la ley de su “propia voluntad” (2009, 140). En su prólogo, el mismo Jardiel advierte:

Pedro de Valdivia, nuestro Don Juan, no irá al cielo a morir. Porque el pensamiento humano es una cicutu diabólica, y en el cielo solo son admitidos los que nunca se molestaron en pensar o los que se arrepintieron de haber pensado algún día. Es un Don Juan moderno que huele a “Varón Dandy”, a *whiskey* y a gasolina. (2009, 119)

Como explicamos al principio de nuestro trabajo, la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* fue escrita en una época de gran permisividad en las relaciones sexuales entre hombre y mujer. Pedro de Valdivia es un Don Juan que sustituye el pecado por la verdad. Es un Don Juan que opera en una sociedad libre de normas morales y de prejuicios donde no existe la necesidad del engaño, anulándose la existencia del castigo.

Notemos además que al final de la novela, Pedro muere de *amor*. Nuestro Don Juan moderno siente infelicidad e insatisfacción interna al no ser correspondido por Vivola, la mujer que él tanto ama: “¿Quién no está solo? Únicamente los bobos, los simples, los que confían en el amor, en la fraternidad, en los sentimientos perennes o en la mirada vigilante de una divinidad [...]” (2009, 523). El arte de vanguardia se hace presente también en esta escena, cuando la muerte de Pedro resulta una especie de *sketch* cómico donde se resaltan las siguientes imágenes (2009, 522) [42a], (2009, 523) [42b]:



Como vemos, no es la estatua del comendador, ni la justicia divina quien acaba con la vida de Pedro. Es simplemente él mismo. Al hacer a Pedro suicidarse pegándose un tiro en el corazón y tomar en sus propias manos una acción que en obras anteriores había sido siempre atribuida a Dios, Jardiel logra desintegrar la última unidad constitutiva del mito.

6. CONSLUSIONES

De acuerdo con los objetivos de nuestro estudio, se ha llegado a una serie de concusiones que se resumen en los siguientes puntos:

- Hemos podido comprobar cómo Jardiel, en un intento de superar la famosa crisis de la novela propuesta por Ortega en su ensayo *Ideas sobre la novela*, publicado en 1925, se sirve de los distintos ámbitos del arte, interesándose particularmente por la deshumanización de sus personajes. El mayor ejemplo de deshumanización se encuentra plasmado en Pedro de Valdivia, el Don Juan Moderno y personaje principal de su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, escrita en 1930. La deshumanización de Pedro, a quien Jardiel convierte en un personaje caricaturesco y distanciado del lector, propone una nueva perspectiva del mito de Don Juan. A través de la deformación grotesca y regocijante de Pedro y de las situaciones en las que el personaje se encuentra, el autor logra dos objetivos: hacer reír a su público y romper con el antiguo modelo de Don Juan. Jardiel distorsiona la imagen del legendario mito y se sirve del arte de vanguardia para realizar una verdadera parodia. Además, como hemos podido apreciar, el autor rompe también, a través de esta novela, con la simplicidad psicológica que ofrecían las novelas de consumo popular, como el folletín y el melodrama. Lo absurdo de las peripecias vividas por los personajes y su presentación en un texto completamente deshilachado no hacen más que revelar las características renovadoras de la novela del siglo XX.

- A través de la investigación de la pertenencia de Jardiel a la “otra generación del 27” pudimos descubrir la influencia de las técnicas cinematográficas en su novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* La utilización de elementos como el *comic* y las técnicas del cine, pertenecientes a la modernidad artística, no solo realzan la importancia de su estancia en Hollywood, sino que también muestran la repercusión de esta experiencia en su narrativa posterior. Además, el uso de las técnicas de cine y el *comic* por parte del autor, deja expuesta la importancia de los aportes más modernos de la sociedad contemporánea.

- La presencia y utilización de los diferentes *ismos* en la novela como medio para llevar a cabo la renovación novelística. Como pudimos comprobar, en *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Enrique Jardiel Poncela muestra cómo la revolución pictórica en el texto busca acabar con el viejo arte decimonónico. La utilización de técnicas ultraístas y cubistas dentro de la novela, no hace más que revelar la complejidad de las exigencias estéticas del nuevo grupo de lectores del siglo XX.

- La relación existente entre la revista *Ultra* (1921-1922) y la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* escrita en 1930. Muchas de las técnicas ultraístas que se observan en la revista, se ven luego plasmadas en la novela de Jardiel casi 10 años más tarde. La gran cantidad de imágenes, de títulos en los más diversos tamaños y el texto libre dentro de la página no hacen más que mostrar la influencia de las técnicas de renovación artística de la revista *Ultra* en la novela vanguardista del donjuanismo moderno.
- La utilización del humor vanguardista en la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* de Enrique Jardiel Poncela como medio de deconstrucción del mito de Don Juan. La construcción del protagonista Pedro de Valdivia y la estructura de la novela colmada de encuadres, llamativos dibujos y titulares distancian al lector del personaje de Don Juan y lo elevan a una nueva dimensión. Sin intenciones de aniquilar el mito, el autor se sirve de la ironía, la sátira, la parodia y el absurdo vanguardistas para desestructurar sus componentes esenciales. Al utilizar técnicas vanguardistas de humor creado por el uso libre de imágenes desplazadas y por el distanciamiento a través de la ironía, Jardiel logra dos objetivos: hacer reír a sus lectores y otorgar una nueva perspectiva del mito a través del arte renovador.
- La importancia y complejidad del narrador vanguardista como medio de mirada “panorámica” dentro de la novela. Los capítulos y peripecias de los personajes, que son descritos por el narrador omnisciente en textos fragmentados y procedentes de diferentes técnicas, permiten al lector una mirada unificada de la novela. Aunque muchas veces *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se asemeja más a la hoja de un diario que a un texto narrativo, el narrador vanguardista guía al lector a través de las páginas de la novela. Los diálogos narrador-lector ofrecen diversos puntos de vista, distanciando al lector de la realidad y haciéndolo reflexionar sobre la propuesta de un Don Juan Moderno. Es precisamente a través del narrador como se consigue la desestructuración sufrida por Don Juan, que cobra unidad dentro de la novela y puede ser entendida por los lectores.

7. BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ALEMANY, L. (2009). "Introducción," en *Pero... hubo alguna vez once mil vírgenes?* Madrid: Cátedra, Págs. 46-53.
- BALLART, P. (1994). *La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BOOTH, WAYNE. C. (1989). *Retórica de la ironía*. Versión castellana de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- CASAMITJANA, M. (1996). *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.
- CONDE GUERRI, M. J. (1984). *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*. Zaragoza: Caja de ahorros Zaragoza, Aragón y Rioja.
- CUEVAS GARCÍA, C. (ed.) (1993). *Jardiel Poncela: teatro, vanguardia y humor: actas del IV congreso de literatura española contemporánea, Universidad de Málaga*. Barcelona: Anthropos, Málaga: Universidad.
- FEAL, DEIBE C. (1984). *En nombre de Don Juan: estructura de un mito literario*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

- FRANÇOIS, C. (2008). “De Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? a Usted tiene ojos de mujer fatal. Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique Jardiel Poncela.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad complutense de Madrid, 1-19.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1975). *Ismos*. Madrid: Guadarrama.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1956). *Obras completas*. Vol.1. Barcelona: AHR.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1960). *Pombo: biografía de un café y otros cafés famosos*. Barcelona: Juventud.
- ILIE, P. (1969). *Documents of the spanish vanguard*. Chaptel Hill: The University of North Carolina press.
- JARDIEL PONCELA, E. (1973). *Obras Completas*. Vol. 1. Barcelona: AHR.
- JARDIEL PONCELA, E. (2009). *Pero... hubo alguna vez once mil vírgenes?* Luis Alemany (ed.) Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ RUBIO, J. (2003). *La otra generación del 27: Discurso y cartas*. José María Torrijos (ed.) Madrid: Centro de documentación Teatral.
- MARAÑÓN, G. (1983). *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa Calpe.
- MOLINA, T. (de). (1977). *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Joaquín Casaludero (ed.) Madrid: Cátedra.
- MOLINS, P. (ed.) (2002). *Los humoristas del 27: Antoniorrobes, Bon, Enrique Jardiel Poncela, K-Hito, José López Rubio, Miguel Mihura, Edgar Neville, Tono: [exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 28 de febrero al 22 de abril de 2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- NIEVA, F. (1990). “Introducción” en *Don Juan Tenorio*. Madrid: Espasa Calpe, págs. 10-12.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1982). *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Revista de Occidente. Alianza editorial.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2009). *La deshumanización del arte; ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia.

PÉREZ BAZO, J. (ed.) (1998). *La vanguardia en España: arte y literatura*. Paris: Cric&Ophry.

PÉREZ BUSTAMANTE, A. S. (1998). *Saga y fugas de Don Juan en Don Juan en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.

PICOCHÉ, J. (1992). "Introducción," en *Don Juan Tenorio: El Capitán Montoya*. Madrid: Taurus, 40-45.

POGGIOLI, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Traducción de Rosa Chacel. Madrid: Revista de occidente.

RUIZ RAMÓN, F. Y OLIVA, C. (coords.) (1988). *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus.

UMBRAL, F. (1996). *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa- Calpe.

UNAMUNO, M. (de). (1992). *El otro: El hermano Juan*. José Paulino (ed.) Madrid: Espasa-Calpe.

WEINSTEIN, L. (1959). *The metamorphoses of Don Juan*. Stanford: Stanford University Press.

YEBRA GÓMEZ, A. (1990). "Introducción Biográfica y Crítica", en *Usted tiene ojos de mujer fatal: Angelina o El honor de un brigadier*. Madrid: Castalia.

ZORRILLA, J. (1993). *Don Juan Tenorio*. Edición, prólogo y notas de Luis Fernández Cifuentes; con un estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz. Barcelona: Crítica.

Revistas:

Ultra. Madrid, 1921-1922. Edición facsímil. Introducción de José María Sarmiento y José Antonio Barrera. Madrid: Visor.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ARELLANO, I., OTEIZA, B., PINILLOS, M., Y ZUGASTI, M. (eds.) (1995). *Tirso de Molina: del siglo de oro al siglo XX*. Madrid: Revista Estudios.
- ARIZA VIGUERA, M. (1974). *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*. Madrid: Fragua.
- BURGUERA NADAL, M. Y FORTUÑO LLORENS, S. (eds.) (1998). *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- FLÓREZ, R. (1993). *Mío Jardiel: Jardiel Poncela esta debajo de un almendro en flor*. Madrid: Alfaquequerías.
- ROUSSET, J. (1985). *El mito de Don Juan*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de cultura económica.
- VELA, F. (1927). *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid: Ciudad Lineal.